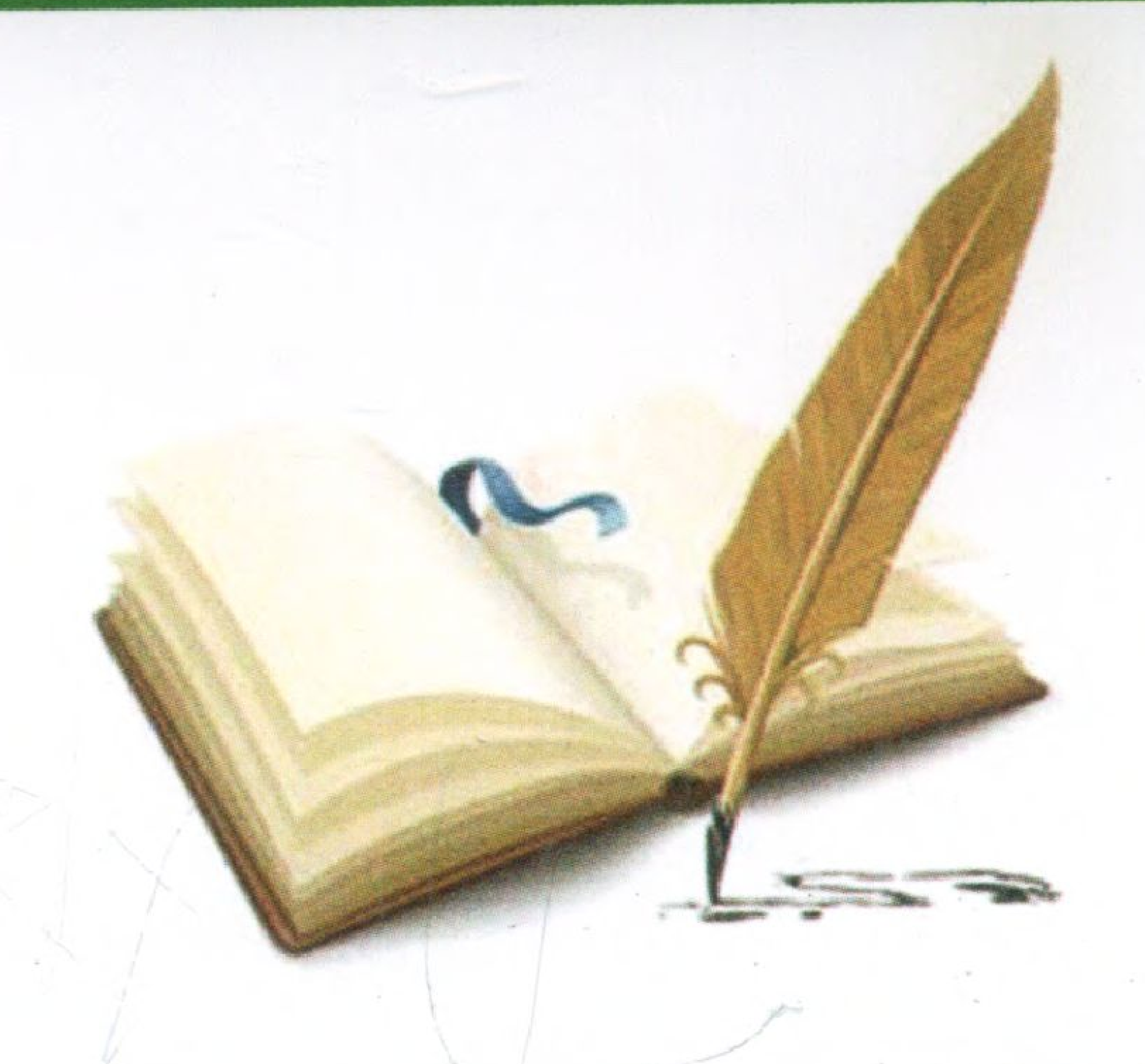
مدخل إلى البلاغة والنقد الأدبي







الأستاذ الدكتور

عبد الحفيظ محمد حسن

مدخل إلى البلاغة والنقد الأدبي

الأستاذ الدكتور

عبد الحفيظ محمد حسن

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة قناة السويس

الطبعة الأولى

2015

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : 5404480 – الإسكندرية

المقدمة

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات ، وأصلي وأسلم على أهل الفضل والهبات ؛ محمدًا وآله وأصحابه وأزواجه الصالحات .

أما بعد :

فهذا مدخل إلى البلاغة والنقد الأدبي ، توخيت فيه ألا يكون واسعًا فيمل، وألا يكون موجزًا فيخل. وألا يكون عسرًا فينفر، وألا يكون سطحيًا فيقزز.. وإنما سهلاً ميسورًا على طالبه، مع عمق في دراسة القضايا المطروحة قدر الإمكان.

وهذا المدخل يتضمن: مقدمة وثمانية مباحث ، على النحو التالي:

أولا : مفهوم البلاغة والفصاحة ونشأة البلاغة.

ثانيا : مفهوم الأدب .

ثالثا : مفهوم النقد الأدبي .

رابعا : نشأة النقد الأدبي عند العرب القدماء .

خامسا : وظائف التقد الأدبي .

سادسا : النقد الأدبي عند اليونان .

سابعا : مصادر النقد الأدبي وقضاياه عند العرب القدماء.

ثامنا : الشعر الملحمي .

أولا : مفهوم البلاغة والفصاحة

عرَّف ابن المعتز البلاغة بأنها "البلوغ إلى المعنى ولما يطل سفر الكلام"[1]، وعرَّفها الخليل بن أحمد الفراهيدى بأنها "ما قرب طرفاه، وبعد منتهاه"[2].

والبلاغة: مأخوذة من قولهم : بلغت فيه جهدك وتنتهى إلى غاية، وسميت البلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب سامعه فيفهمه. ويقال بلغ الرجل بلاغة، إذا صار بليغاً، ورجل بليغ: حسن الكلام، يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه[3]. والبلاغة صفة الكلام لا من صفة المتكلم وتسميتنا المتكلم بأنه بليغ نوع من التوسع، وحقيقيته أن كلامه بليغ، فحذف الموصوف وأقيمت الصفة مقامه . إلا أن كثرة الاستعمال جعلت تسمية المتكلم بأنه بليغ كالحقيقة[4]. وبلاغة المتكلم هي " مقدرته أو موهبته التى يستطيع بها أن يعبر تعبيراً بليغاً، أي يبلغ مواطن الحس والشعور من نفس المتلقي" .

وقد أورد ابن رشيق القيروانى فى كتابه العمدة[5] طائفة من أقوال البلغاء فى تحديد مفهوم البلاغة، ومنها يمكن تحديد مفهوم البلاغة بأنها " وضع الكلام في موضعه من طول وإيجاز، وتأدية المعنى أداءً واضحاً بعبارة صحيحة فصيحة، وللمخاطبين به "، وهى بعد ذلك

---

(1) دفاع عن البلاغة ص 25 .

(2) المقدمة ص 1302 .

(3) قد يعبر عن العقل بالقلب ؛ قال تعالى : ﴿ **إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب** ﴾.

(4) انظر: د. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، بيروت 1985 ص 7 .

(5) انظر : كتاب العمدة لأبي علي الحسن بن رشيق الأسدي القيرواني، ج1 ص113.

فن قولي يعتمد على الموهبة وصفاء الاستعداد ، ودقة إدراك الجمال، وتبين الفروق الخفية بين شتى الأساليب .

أما **الفصاحة** في أصل الوضع اللغوي فهي الظهور والبيان، فهي من قولهم: أفصح فلان عما في نفسه إذا أظهره. ولسان فصيح: أى طلق وأفصح عن شيء: إذا بيَّنه وكشفه. ويقول العرب: يوم مُفصح: لا غيم فيه ولا قَرّ. وأفصح الصبح: بدا ضوؤه واستبان، وأفصح اللبن: انجلت عنه رغوته وظهر، وأفصح الأعجمي إذا أبان بعد أن لم يكن يفصح ويبين، وأفصح اللحَّان، أى كثير اللحن والخطأ ، إذا عبَّر عما في نفسه وأظهره على وجهه الصواب دون خطأ [1] .

عكس الفصاحة :

1- **تنافر الحروف** : وذلك إذا كانت حروف الكلمة متقاربة المخارج فتثقل على اللسان كما في قول الشاعر :

غَدائرُه مُستشزراتٌ إلى العُلا   تَضِلُّ العِقاصُ في مُثنًّى ومُرسَلِ

فالجيم لا تقارن الظاء ولا القاف ولا الطاء ولا الغين . والزاى لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال .

2 - **تنافر الكلمات** : كما فى قول الشاعر :

وقَبْـرُ حَـربٍ بمكـانٍ قَفْـرٍ   وليـس قُـرْبُ قَـبرِ حَـرْبٍ قَـبرُ

---

(1) راجع : لسان العرب لابن منظور، المجلد الثاني مادة (ف ص ح) .

و د. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان الأردن، ط2 1989 ص16.

3- تعقيد التركيب الذي يؤدي إلى غموض المعنى : كما في مدح الفرزدق للمخزومي خالِ هشام بن عبد الملك :

وما مِثْلُه في الناسِ إلا مُمَلَّكاً   أبو أمِّهِ حَيٌّ أبوهُ يُقارِبُهْ[1]

والفرزدق فى ذلك متهكم لأن هواه شيعي والممدوح من بنى أمية.

وينبغي أن تكون الألفاظ متماثلة متلائمة كى لا يقع بينها التنافر فتصبح كأولاد العَلَّات . وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، يقول خلف الأحمر في هذا المعنى :

وبعضُ قَريضِ القَومِ أولادُ عَلَّةٍ   يكدُّ لسانَ الناطقِ المتحفِّظ

وقال آخر :

وشعرٍ كبَعَرِ الكبشِ فرَّق بينَه   لسانُ دَعِيٍّ في القريضِ دَخيلِ

وقد جرى كثير من المتقدمين ومنهم عبد القاهر على جعل الفصاحة والبلاغة فى الإصطلاح شيئاً واحداً[2] لأنهما يلتقيان فى الإبانة عن المعنى وإظهاره، ولكن المدلول اللغوى لكل منهما يختلف عن الآخر . ولما كانت البلاغة من البلوغ كان الأولى أن تكون وصفاً للمعنى وأن يراد بها إنهاء المعنى إلى القلب، ولما كانت الفصاحة من الظهور كان الأولى أن تكون وصفاً للفظ، فالمراد تمام آلة البيان[3] .

---

(1) ديوان الفرزدق، تحقيق الصاوي ج 1 ص 108 .

(2) راجع: د.أحمد مطلوب، مصطلحات بلاغية، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1972 ص9 وما بعدها.

(3) راجع:عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الخانجي، مصر 1984ص63

أمـا أبـو هـلال العسـكرى فقـد أوضـح أن الفصـاحة والبلاغـة مختلفتين؛ فالفصاحة إنما هى إنهاء المعنى إلى القلب، فكأنها مقصورة على المعنى. ويرى أبو هـلال كذلك أنـه يجـوز أن يسمى الكـلام الواحد فصيحاً بليغاً إذا كان واضح المعنـى، سهل اللفظ، جيد السبك، غير مستكره فج، ولا متكلف وخيم، ولا يمنعه من أحد الاسمين شـيء، لما فيه من إيضاح المعنى وتقويم الحروف[1].

واسـتدل ابـن **الأثير** علـى أن الفصـاحة تخـص اللفـظ دون المعنـى، يقول: " إن الكـلام الفصيح هو الظاهر البيِّن، وأعني بالظاهر البيِّن أن تكون ألفاظه مفهومة، لا يحتاج فى فهمها إلى استخراج من كتاب لغة، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها تكون مألوفة في الاستعمال بين أرباب النظم والنثر، دائرة فى كلامهم، وإنما كانت مألوفة فى الاستعمال دائرة فى الكلام دون غيرها من الألفاظ لمكان حسنها . وحسنها مدرك بالسمع . والـذي يُدرَك بالسمع إنما هـو اللفـظ، لأنـه صوت يتألف من مخارج الحـروف[2]. وتتمثل فصاحة اللفـظ أو المفـرد فـى خلوِّه من ثلاثة أمور: تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس[3].

ورأى المتـأخرون أن الفصـاحة تقـع وصـفاً للكلمـة وللكـلام وللمتكلم[4]. أمـا فصـاحة الكلمـة فهـي أن تكـون ليِّنـة سـهلة النطـق،

---

(1) راجع : الصناعتين، الفصل الثاني، ص 75 .

(2) انظر : المثل السائر، لابن الأثير ص26.

(3) في تفصيل ذلك انظر : د. عبد العزيز عتيق، علم المعاني ص18 – 24.

(4) انظر: د. محمود أبو موسى،خصائص التراكيب،مكتبة وهبـة،القاهرة ط1980،2 ص31. وانظر أيضاً: د.أحمد مطلوب، أساليب بلاغية،وكالة المطبوعات، الكويت 1980ص7 ومابعدها.

تتجاور أصواتها تجاوراً هادئاً تتجاوب فيه وتتلاقى أنغامها ، وأن تكون مألوفة ، مطابقة لقواعد تصريف الكلمات. فإذا تنافرت حروف الكلمة كان ذلك معيباً ومخلاً بصحتها ، وأبرز سبب يذكر لتنافر الحروف هو قرب مخارجها ، وهذا يشبه مشي المقيِّد ، والعرب يكرهون هذا ، وقد بنيت لغتهم على الخفة ، ولذلك تراهم يعمدون إلى إدغام الحرفين المتماثلين والمتقاربين، مثل (شدَّ) وأصله شدَدَ ، ومثل (اضطر) فإنها ، وإن كُتبت ضادا وطاء ، فالنطق يجمعهما في صوت واحد مدغم .

وهناك كلمات ثقيلة على اللسان ولكن ثقلها من أهم مظاهر فصاحتها من حيث أن هذا الثقل يصور معناها بحق ؛ انظر إلى كلمة (اثَّاقلتم) في قوله تعالى: **﴿ياأيها الَّذينَ آمَنوا ما لَكُمْ إذا قِيلَ لكمُ انفِرُوا في سبيلِ اللهِ اثَّاقلْتُم إلى الأرضِ أرَضيتُم بالحياةِ الدُّنيا منَ الآخرةِ، فما متاعُ الحياةِ الدنيا في الآخرةِ إلا قليل﴾**[1]. تجد فيها قدرا من الثِّقَل الفصيح لأنه يصف تقاعسهم وتثاقلهم واستشعارهم مشقة الجهاد وتخاذل أرواحهم. فقال سبحانه: **﴿إلاَّ تَنفِروا يعذِبْكُمْ عذاباً أليما ويستبدلْ قوماً غيرَكُمْ ولا تضروه شيئا﴾**[2].

أما الغرابة فهي أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر معناها فتحتاج في معرفتها أن تبحث عنها فى كتب اللغة والموسوعات. والبلاغيون لا يقصدون بذلك القاموس والأساس وإنما يقصدون الموسوعات اللغوية الكبرى، وهم يريدون الكلمات التى توشك أن يُميتها الزمن وأن يبتلعها التاريخ مثل "زرجون واسفنط وخندريس" بدل الخمر، و"هرماس وفدوكس" بدل الأسد.

---

(1) التوبة: 38.

(2) التوبة: 39.

أما فصاحة **الكلام** فهي خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد اللفظي والمعنوي . ويراد بخلوصه من ضعف التأليف أن تكون جُمله جارية على طريقة العرب وموافِقة لقواعد النحو، وأما تنافر الكلمات فإنه يُراد به ألا تتكرر كلماتٌ ذات جرس صوتي واحد، ويمثل لذلك بقول الشاعر :

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قفْرٍ ‍ ‍ ‍ ‍ وليس قُربُ قبرِ حربٍ قبرُ

أما **التعقيد** فإنه يُراد به أن تكون الكلمات واقعة على صورة من التراكيب يغمض معها المعنى ويلتوي فيها القصد، ومثال ذلك قول الفرزدق يمدح إبراهيم المخزومي خال هشام بن عبد الملك :

وما مِثْله في الناسِ إلا مُملَّكاً ‍ ‍ ‍ ‍ أبو أمِّه حيٌّ أبُوه يُقاربُهْ

أراد الشاعر أن يقول : إن ممدوحه قد بلغ من الفضائل مبلغا لم يلحقه فيه أحد من الأحياء إلا واحد هو خاله، وهو ملك أيضا . وأصل العبارة " وما مثله في الناس حيٌّ يقاربه إلا مملكا، أبو أمه أبوه "، فانظر كيف تعسَّف الفرزدق في التركيب، فقدَّم وأخَّر، وأجهد قارئه في فهم هذا المعنى الذي لا يساوي شيئاً، وأحسب أن الفرزدق إنما فعل ذلك تهكما خفيًّا بالممدوح، حيث مدح هشام بن عبد الملك بأخواله ولم يمدحه بأعمامه .

وفصاحة **المتكلم** هي : تلك الموهبة التي يستطيع بها أن يعبر تعبيرا صادقا وقويا عن أفكاره وأغراضه ومشاعره، وهي تُكتسب بكثرة المِران والدربة والمعايشة للأساليب الممتازة .

أما البلاغة فإنها لا تأتي وصفا للمفرد ؛ فلا يقال كلمة بليغة ، إذا أريد بها اللفظ المفرد . أما إذا أريد بالكلمة القصيدة أو الخطبة فإنه يصح وصفها بالبلاغة على سبيل المجاز .

وتقع البلاغة وصفا للكلام والمتكلم، فبلاغة الكلام أن يكون مطابقا لمقتضى الحال مع فصاحته، فيكون صوابا في موضوع لغته مطابقا للمعنى المقصود ، صادقا في ذاته، مطابقا لما يتطلبه الموقف، وأن يكون الكلام باعتبار القائل والمقول له ، وهو أن يقصد القائل أمراً فيورده على وجه حقيق أن يقبله المقول له، فحين تجد الطريق وقد ملأه الناس سائرين فيه، فيقع في نفسك أن هذا الطريق كأنه هو الذي يسير بالناس، فلا تقول : سار الناس في الطريق، وإنما تقول : سار بهم الطريق . وهذا يطابق حال نفس القائل الذي أحس أن الطريق يمور ويتحرك [1] .

قال الخطيب: " ومقتضى الحال مختلف، فإنَّ مقامات الكلام متفاوتة؛ فمقام التنكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد ، ومقام التقييد يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذلك خطاب الذكي يباين خطاب الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام" [2] .

نشأة البلاغة:

نشأت البلاغة العربية ممتزجة بالنقد الأدبي، وكان ذلك أمرا طبيعيا باعتبار وحدة الميدان الذي يعمل به كلاهما وهو التعبير اللغوي،

---

(1) د. محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، ص40.

(2) الإيضاح، مكتبة المتنبي، بغداد، ص 13 .

وكان هذا الامتزاج عامل خصوبة وطاقة حياة للدراسات البلاغية إذ كان المعيار الذي تعتمد عليه في الأعم الأغلب هو الذوق الأدبي الذي صقلته الخبرة بأساليب العرب وطرائقهم في التعبير، وبلغ الاعتماد على هذا الذوق الأدبي ذروة نضجه واكتماله على يد عبد القاهر الجرجاني([1]). وظل العلمان ممتزجين منذ القرن الثالث الهجري حتى القرن السابع الهجري حيث استقلت البلاغة عن النقد الأدبي على يد أبي يعقوب السكاكي صاحب كتاب المفتاح، وتفرعت إلى علومها الثلاثة : البيان، والبديع، والمعاني .

وعلم البيان هو علم التعبير بالصورة التي تهز النفس، تلك الصورة التي ترسم اللغةُ خطوطها وألوانها وحركاتها بشكل قد يكون أوضح وأعمق من رسم الألوان والأصباغ لها، وذلك لأنها تمتلك تلك القدرة على رسم الصور السمعية إلى جانب الصور البصرية، بل قد تنقل مُدرَكات حاسة معينة إلى حاسة أخرى فتجعل المرئي مسموعا، وتجعل المسموع متذوقا، إلى غير ذلك فيما يعرف في البلاغة بتراسل الحواس.

وإذا كان علماء البلاغة قد قسموا الصور الأدبية وفرَّقوا بين أنواعها، فإن كثيرا من الصور يتمرد على هذا التقسيم فتتداخل الصور والإيحاءات والدلالات في الصورة الواحدة ؛ فترى الصورة الواحدة يمكن أن تكون تشبيهية وكنائية واستعارية في وقت واحد([2]). ولذا فإني أنبه إلى أن الفصل بين تلك الأنواع المتعددة من الصور للتعليم والتدريب.

---

(1) انظر: د. شفيع السيد، التعبير البياني، دار الفكر العربي، ط 4 1995 ص9 .

(2) انظر: د. عبد الرحيم الكردي، التصوير البياني ص5 .

النقد إذن لا ينفصل عن البلاغة، فهى شقيقته الكبرى، لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معاً شوطاً بعيداً فى المراحل الأولى، ثم أخذ كل منهما يشق لنفسه طريقاً خاصاً، ولكن لم تتقطع الصلة بينهما.

البلاغة: تغلب فيها الناحية الفنية، وتعنى أكثر ما تعنى بقوالب الكلام وصوره .أما النقد : فيوضح النظريات والأصول التى يقاس بها قيمة التعبير من الناحية الجمالية. وهو يتعلق بما وراء قوالب الكلام وأشكاله وصوره.فإذا عنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وعناصر الأسلوبفالنقد يعنى بمصادر الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال .

ثانيا : مفهوم الأدب :

لم ترد كلمة (أدب) في القرآن الكريم، لكنها وردت في كلام العرب وكلام رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فمن كلام العرب قول الأعشى:

جَرَوا على أَدَبٍ مِنّي بِلا نَزَقٍ ... وَلا إِذا شَمَّرَت حَربٌ بِأَغمارِ (1)

كما جاءت في كلام النبي الكريم، فقال - صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - : **«مَا نَحَلَ وَالِدٌ وَلَدَهُ أَفْضَلَ مِنْ أَدَبٍ حَسَنٍ»** (2).

---

(1) كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير – ميمون بن قيس بن جندل (طبع في مطبعة آذلفهلز هوسن، بيانة 1927م) ص127.

(2) أخرجه الإمام أحمد في مسنده، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرين (مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثانية 1420هـ–1999م) 24/128، .

وتطلق كلمة الأدب في لغة العرب ويراد بها عدة معان، أهمها:

أن كلمة (أدب)الأصل فيها الدعوة، أي دعوة الناس وجمعهم، يقال: أدبهم على الأمر: جمعهم عليه. وأَدَبَ القَوْمَ يَأْدِبُهُمْ إذا دَعاهُمْ إلى طعامِه وجمعهم عليه.

قال طرفة:

نحن في المَشْتاة ندعو الجَفَلَى لا ترى الآدِبَ منّا يَنْتَقِر[1]

فالآدِبُ – هنا – معناه: الداعي إلى الطعام.

وتطورت كلمة (أدب) بعد ذلك؛ فاستعملت الكلمة بمعنى التهذيب والتربية. تقول: أَدُبَ الرجُلُ بالضم فهو أَديبٌ، وأَدَّبْتُهُ فَتَأَدَّبَ. وابن فلان قد استأدَبَ، في معنى تأدَّبَ. ورجلٌ أَديبٌ مُؤَدَّبٌ يُؤَدِّبُ غيرَه وَيتَأَدَّب بغيره.

فالأدب هنا بمعنى التهذيب؛ لأنه يَأْدِبُ الناسَ إلى المَحَامدِ وَيَنْهَاهُم عن المَقَابِحِ؛ لأن الأَدَب مَلَكَةٌ تَعْصِمُ مَنْ قامت به عمَّا يَشِينُه، وفي المصباح: هو تَعَلُّم رِيَاضَةِ النَّفْسِ ومَحَاسِن الأَخْلاَقِ. وقال أَبو زيد الأَنصاريّ: الأَدَبُ يَقَع على كل رِيَاضَةٍ مَحْمُودَةٍ يَتَخَرَّجُ بها الإِنسانُ في

---

(1) ديوان طرفة، تحقيق عبد الرحمن المصطاوي (دار المعرفة، بيروت، ط1، 1424هـ-2003م) (ص 51). والمشتاة: الشتاء. الجفلى: دعوة الناس إلى القرى بعامتهم وجماعتهم. ينتقر: يدعو بعضًا دون بعض. ومعنى البيت: أن الشاعر يفتخر بكرمه وكرم قومه الوافر، ويدلل على هذا الكرم العظيم بأنهم – وفي وقت الشتاء حيث البرد القارس وشدة الحاجة إلى الطعام والشراب والدفء – يقومون بدعوة الجميع للقرى، فالداعي منهم إلى الطعام لا يتخير بعضًا من الناس ويترك بعضًا، وهذا دليل على ما يتمتع به الشاعر وقومه من كرم.

فَضِيلَةٍ مِن الفَضَائِلِ، ومثله في التهذيب، وفي التوشيح: هو استعمالُ ما يُحْمَدُ قَوْلاً وفِعْلاً، أَو الأَخْذُ أَو الوُقُوفُ مع المُسْتَحْسَنَات أَو تَعْظِيمُ مَنْ فوقَك والرِّفْق بمَنْ دُونَك[1].

واكتسبت كلمة (أدب) بعد ذلك معنًى تعليميًّا يتصل بدراسة: التاريخ، والفقه، والقرآن الكريم، والحديث الشريف، والمأثور من الشعر والنثر.

فالأدب – هنا – بمعنى العلم، فيقال: أَدَّبه فَتَأَدَّب: عَلَّمه[2]. ومنه أطلق على المعلمين للصبيان مؤدبون وأدباء؛ ومن هنا كان يقال للمتكسب بالعلم والتعليم: "أدركته حرفة الأدب"[3].

ولذلك يطلق الأدب على علوم العربية، وإطلاقُه على عُلُومِ العَرَبِيَّة مُوَلَّدٌ حَدَثَ في الإِسلام. وأطلق على من حاز علوم العربية أديب.

وبقيت كلمة الأدب محافظة على معنى التهذيب حتى منتصف القرن الثالث الهجري، لكن مع القرن الرابع أخذت كلمة (الأدب) تتخصص، فأطلقها الناس على الكلام المنظوم والمنثور، وأطلقوا كلمة (أدباء) على الشعراء والكتاب المشتغلين بهما.

---

(1) راجع: ابن منظور: لسان العرب (دار صادر، بيروت، ط1) (206/1) مادة: أدب.

(2) راجع: السابق، الصفحة نفسها.

(3) ابن أبي الدنيا: قرى الضيف، تحقيق: عبد الله بن حمد منصور (أضواء السلف، الرياض، ط1، 1997م) (176/4).

يمكن تعريف الأدب – في الاصطلاح – بأنه "الكلام الجميل – شعرًا كان أو نثرًا – المؤلف بطريقة فنية تؤثر في النفس، وتستثير فيها حب الخير والفضيلة والجمال، وتبغض إليها الشر والرذيلة والقبح".

ثالثا: مفهوم النقد الأدبي:

مصطلح (النقد الأدبي) يتكون من كلمتين (النقد) و(الأدب)، وإذا ما أردنا تعرف مفهوم المصطلح فلابد من تعرف مفهوم الكلمتين.

مفهوم النقد:

(النقد) – في اللغة – له عدة معان؛ فالنقد معناه: «تمييزُ الدراهِم وإِخراجُ الزَّيْفِ منها. يقال: نقد الصيرفي الدراهم، وقد أَنشد سيبويه:

تَنْفِي يَداها الحَصَى في كلِّ هاجِرةٍ نَفْـيَ الدَّنانيرِ تَنْقادُ الصَّيارِيفِ

ومن معانيه كذلك: النقر؛ فـ«نَقَدَ الشيءَ يَنْقُدُه نَقْدًا إِذا نَقَرَه بإِصبعه كما تُنْقَر الجوزة، ليَخبره، أو ليميز جيده من رديئه.. ونَقَدَ الطائرُ الفَخَّ يَنْقُدُه بمِنْقاره أَي يَنْقُرُه، والمِنْقادُ مِنْقارُه».

ومن معانيه: الالتقاط، ففي حديث أَبي ذر: «كان في سَفَر فقرَّبَ أَصحابُه السُّفْرةَ ودعَوْه إِليها، فقال: إِني صائم، فلما فَرَغُوا جعل يَنْقُدُ شيئًا من طعامهم، أَي يأْكل شيئًا يسيرًا. وهو من نقَدْتُ الشيءَ بإِصْبَعِي أَنقُدُه واحدًا واحدًا نَقْدَ الدراهِمِ، ونَقَدَ الطائرُ الحَبَّ ينقُده إِذا كان يلْقُطُه واحدًا واحدًا».

ومن معانيه: اختلاس النظر، يقال: «نقَد الرجلُ الشيءَ بنظره يَنْقُدُه نقدًا، ونقَدَ إِليه: اختلَسَ النظر نحوه، وما زال فلان يَنْقُدُ بصَرَه إِلى

الشيء إذا لم يزل ينظر إليه، والإنسانُ يَنْقُدُ الشيءَ بعينه، وهو مخالَسةُ النظر لئلا يُفْطَنَ له».

ومن معانيه: عيب الغير، يقال: فلان ينقد الناس: يذكر مساوئهم، أو يعيبهم ويغتابهم. في حديث أَبي الدرداء أَنه قال: «إنْ نقَدْتَ الناسَ نَقَدُوكَ وإن تَرَكْتَهُمْ تركوك. معنى نقدتهم أَي عِبْتهم واغتَبْتَهم قابلوك بمثله».

ومعناه أيضًا: «تمييز الدراهِم وإِعطاؤكَها إِنسانًا وأَخْذُها»، ومنه حديث جابر وجمله: « قال: فَنَقَدَني ثمنَه أَي أَعطانيه نَقْدًا مُعَجَّلاً ».

ومعنى النقد كذلك: مناقشة آخر في أمر، يقال: «ناقدْتُ فلانًا إذا ناقشته في الأَمر».

ونقدت الحية فلاناً : لدغته . نقد إلى الشيء ببصره: اختلس النظر نحوه .

ونَقَدْتُ فلاناً الدراهمَ: أعطيته إياها . والنَّقْد فى البيع. خلاف النسيئة، أو الأجل أو الصبر. وأنقَدَ الشجرُ : أورق، أو أخرج ثمره .

ولعل أقرب المعاني لما نحن فيه، هو أن النقد معناه: تمييز الجيد من الرديء؛ إذ ناقد النثر وناقد الشعر يسعى إلى إظهار ما فيهما من عيب أو حسن.

أما (النقد) في الاصطلاح: فهو قريب من المعنى اللغوي للكلمة، فهو يعني: « دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها من الأشياء المشابهة لها أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها،

يجري هذا في الحسيات والمعنويات، وفي العلوم والفنون وفي كل شيء متصل بالحياة»(1).

والنَّقْدُ في اليونانية القديمة التمييز، أو التحليل والحكم والتقويم، الفاعل: ناقِد، والجمع نُقّاد. وتعنى الحَكَم والقاضي (2)

هناك سؤال يطرح نفسه على الأذهان دائماً، وهو :

هل يمكن أن يكون النقد علماً له مقاييس ثابتة كعلم الفلسفة، أو علم النفس، أو علم الاجتماع أو علم الجمال ؟ .

هناك من يرفض ذلك ويرى أن اصطناع العلم كفيل بأن يقتل أي تحليل نقدي للفن، ومن هؤلاء النقاد الدكتور محمد مندور في كتابه "في الميزان الجديد"، ويستدل على صحة وجهة نظره بالجدل الذي اشتد حول شوقي وحافظ، وحول بشار ومسلم وأبى نواس في عهدهم، ويخلص من ذلك إلى أن ضبط الأذواق أمر مستحيل(3) .

---

(1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي (مكتبة النهضة المصرية، ط10 1994م) ص115.

(2) وفيما يتصل بالحكم انظر : رينيه ويليك "مصطلح ومفهوم النقد الأدبى في مفاهيم النقد" جامعة بيل 1963 ويقول: ان مصطلح "ناقد" بمعنى "قاضى الأدب" ظهر في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد ثم ظهر في اللاتدنية، في عصر ينشرون، واستخدم في ايطاليا خلال عصر النهضة، وستغرقا في القرن الخمس عشر، وعلى نحو أكثر شيوعاً في القرن السادس عشر، ولكنه بدأ يحل في اوربا محل مصطلحات آخرى، كالنحو والبلاغة وفن الشعر، فقط في القرن السابع عشر وبدأ يفرض نفسه وليس نهائياً، منذ القرن الثامن عشر حتى اليوم.

(3) انظر: د. محمد مندور: في الميزان الجديد ص 137 :143.

وهناك اعتراضان آخران على محاولة وضع علمٍ للنقد الأدبي يقومان على طبيعة الأدب نفسه :

أولهما : أن ميدان الأدب متسع، ونحن الآن بصدد اختلاف الفنون الأدبية لا الأذواق، فهناك الشعر والخطابة والقصة والمسرحية والمقالة والمقامة، وهناك أنواع الشعر والقصة والمقالة والرسالة . وهناك تشاؤم أبى العلاء، وثورة المتنبي، وصدق جميل، وعبث أبى نواس، وهناك أدب عاطفي يقوم على الخيال، وأدب يعنى بجمال التصوير، وأدب عقلي يهتم بالمعنى، وأدب قومي لأسباب غامضة، فكيف تجمع كل هذا في قوانين[1]

وثانيهما : متصل بالأدب باعتباره تعبيراً عن شخصية الأديب وعبقريته، فلماذا لم يكن كل فرد شكسبير، فكيف تمتاز الشخصية أو العبقرية، وكيف تنبع وتثمر؟. ومن الصعب وضع قانون يجمع المواهب الغامضة التي لم يكشف عنها العلم حتى الآن كشفاً علمياً واضحاً. ونحن إذا أردنا تذوق شعر المتنبي أو المعرى أو أبى نواس أو شوقي والإلمام بشخصية أحدهم وجب أن نقرأ آثارهم بنفسنا قراءة عميقة، لا أن نترك أحداً يقدمهم إلينا وهنا نصل إلى موضوع التأثر الشخصي، فالجاحظ يبعث في نفوسنا إعجاباً بثقافته الواسعة وأبو نواس بإقباله على الحياة وهكذا .

وقد قيل في مناقشة هذا الاعتراض بأن من العسير أن يحكم الناقد دون أن يحاول تعليل حكمه على أسس ثابتة، وليس من خصائص

---

(1) ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية، دار قطرى بن الفجاءة، قطر 1983 ص160.

النقد أن يشعرنا بطعم كل أديب. وهذا الاعتراض وغيره يوضح صعوبة البحث، ولكنه لا يثبت استحالته[1]

رابعا: نشأة النقد عند العرب القدماء :

جاء النقد عند العرب القدماء في عدة صور، من أهمها :

1- نقد اللفظ أو الصياغة :

ومثال ذلك النقد الذي وجهه طرفة بين العبد للمسيّب بن علس في قوله :

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناجٍ عليه الصيعريَّةُ مكدَم

قال طرفة : " استنوق الجمل " . وذلك لأن المسيّب وصف جمله بصفة من صفات الناقة، وهى " الصيعرية " .

2- نقد المعنى :

ومثال ذلك غضب قيس بن معدي كَرِب الكندي من الأعشى حين مدحه بقوله:

ونبِّئْتُ قيساً ولم أبْلُه كما زعموا – خيْرُ أهل اليمن

3- نقد الصورة الشعرية :

ومثال ذلك نقد أم جندب لامرئ القيس في قوله :

فللسوط ألْهوبٌ وللساق دِرَّةٌ وللزجر منه وقعُ أهوجَ مِنعَب

---

(1) انظر : احمد أمين : النقد الأدبى ص 12 – 17 .

وفضّلت عليه في وصف الفرس قول علقمة :

فـأدركهن ثانيـاً مِـنْ عِنـانه   يمـرُّ كمـرِّ الرَّائـحِ المُتَحـلِّبِ

4- نقد الغلو والمبالغة :

ومثال ذلك النقد الذي وجهه النقاد للمهلهل بن ربيعة بسبب غلوه في وصف وقعة عُنيزة بقوله:

كأنّـا غـدوةً وبنـى أبينـا   بجنـب عنيـزة رَحَيَـا مُـديرِ
فلـولا الـريحُ أُسـمع مـن بحجـرٍ   صـليلَ البـيضِ تُقـرعُ بالـذُّكور

وقول امرئ القيس :

تنورتُهـا مـن أذرعـاتَ وأهلُهـا   بيثـربَ أدنـى دارِهـا نظـرٌ عـال

وقول زهير :

ولأنـت أشـجعُ مـن أُسـامةَ إذ   دُعيتَ نـزالِ ولَـجَّ فـى الذُّعْـرِ

- ومن ذلك أيضا أن الحُطيئة جاوَر الزبرقان بن بدر، فلم يحمد جواره، فتحول إلى بغيض بن عامر فأكرم جواره، فقال الحُطيئة يهجو الزبرقان ويمدح بغيضاً:

ما كان ذنبُ بغيضٍ أنْ رأى رجلاً   ذا حاجـةٍ عـاشَ فـى مستوعرٍ شـاسِ
جـاراً لقـومٍ أطـالوا هُـونَ منزلـه   وغـادروه مقيمـاً بـين أرمـاسِ
ملُّـوا قِـراه وهرَّتـه كـلا بُهـمَ   وجرَّحـوه بأنيـابٍ وأضـراس
دعِ المكـارمَ لا ترحـل لبُغيتـها   واقعد فإنَّك أنت الطاعمُ الكاسى

فاستعْدَى الزبرقان عليه عمرَ بن الخطاب وأنشده آخر الأبيات، فقال عمر محاولا تهدئة الزبرقان: ما أعلمه هجا، أما ترضى أن تكون

طاعماً كاسياً، قال لا يكون في الهجاء أشد من هذا، فأرسل إلى حسان يسأله، فقال: لم يهجه ولكن راثَ عليه أو (سلح عليه) فحبس عمر الحطيئة .

- وهجا النجاشى الحارثى بنى العجلان بقوله :

إذا الله عادى أهل لؤم ورقةٍ فعادَى بنى العجلانِ رهط ابن مقبل

وعندما استُعدي عمر بن الخطاب علي النجاشي حاول عمر تأويل الأشعار على وجهها الحسن تهدئة للموقف بين الناس، فقال: إنما دعا الرجل؛ فإن كان مظلوما استجيب له. قالوا : إن النجاشي قال أيضاً :

قبيلة لا يغدرون بذمةٍ ولا يظلمون الناس حبةَ خردلِ

قال عمر : ليت آل الخطاب هكذا، قالوا وقد قال أيضاً :

ولا يرِدُون الماءَ إلا عَشيَّةً إذا صدر الوُرَّادُ عن كل منهل

قال عمر : ذلك أقلُّ للسِّكاك . قالوا لقد قال أيضا :

تعافُ الكلاب الضاريات لحومهم وتأكل من كعبٍ وعوفٍ ونهشلِ

قال عمر : أَجَنَّ القوم موتاهم فلم يضيعوهم .قالوا : وقد قال أيضا :

وما سُمِّى العجلانُ إلا لقولهم خُذِ القعبَ واحلبْ أيها العبدُ واعجَلِ

قال عمر : خيرُ القوم خادمُهم، وكلنا عبيد الله .

ومن ذلك أيضا الانتقاد الذي وجه لطرفة بسبب إقوائه في قوله :

ستُبْدِى لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تزوِّدِ

وعندما سمع عمر قول زهير :

وإنَّ الحــقَّ مقطعُــه ثــلاثٌ يميــــن أو نفـــار أو جــــلاء

قال متعجبا : من علمه الحقوق !.

وهناك حسن تقسيم فى قول سحيم بن عبد الحساس :

عميرةَ ساعٍ لشئٍ ليس يُدْرِكُه والعيشُ شح وإشفاق وتأميلُ

والحكمة فى قول زهير :

ومهما تكُنْ عند امرئٍ من خليقةٍ وإن خالها تخفى على الناس تُعْلمِ

نواة النقد العربى فى الملاحظات النقدية. والنقد عند الجاهليين مبنى على الذوق الفطرى لا الفكر التحليلى، ويقف عند جزيئات ثم يعم الحكم .

وهكذا يتضح لنا أن النقد عند العرب كان ساذجا ، **والأصمعي** يُعَدُّ الناقد الذي نظَّم النقد لأول مرة، ثم جاء ابن سلام في كتابه "طبقات فحول الشعراء" ، وابن قتيبة ت(276هـ/889م)، والجاحظ في إثارة قضية اللفظ والمعنى، **وابن المعتز** فى " كتاب البديع"، ثم **الرُّمّاني** المتوفى سنة 376هـ ، **والخطّابي** المتوفى سنة 388هـ ، **والباقلاّني** المتوفى 413هـ .

ثم جاء الناقد الذي طوَّر النقد **عبد القاهر الجرجاني** (ت 471هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة "، ثم **ابن رشد** (ت 59هـ) الذي ابتعد بالنقد عن البلاغة، **وحازم القرطاجني** (ت 684هـ/1285م) الذي قرَّب أرسطو إلى العرب .

خامسا: وظائف النقد الأدبي:

لعلنا نلمح في التعريف السابق وظائف النقد الأدبي، وهي: التفسير والتقييم والتوجيه للأدب، «وبتفاوت الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاثة يتميز ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية أو التأريخ للأدب عما نسميه بالنقد الأدبي بمعناه الفني الضيق، فالدراسة الأدبية والتأريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية، بينما النقد يركز على التقييم والتوجيه»[1].

الوظيفة الأولى – تفسير الأدب:

التفت النقاد إلى هذه الوظيفة للنقد منذ القدم، فعندما تحدث أفلاطون عن طبيعة عمل المنشد الذي يروي الشعر ذكر أن (فايون) – أحد المنشدين – «يعترف بأن مهمته حفظ شعر (هوميروس) والتحدث عنه، ويفخر بقدرته على شرحه شرحًا وافيًا، ويقرر أن الشرح جزء من عمله، بل إنه أصعب جزء فيه. وهذه الشروح كانت تفسيرًا للمعاني الخفية أو الرمزية من الشعر»[2]. بل إن أفلاطون جعل وظيفة تفسير الشعر فرضًا على المنشدين؛ لأنه لا يمكن لامرئ أن يصبح منشدًا إذا لم يفهم كلام الشاعر؛ إذ يجب عليه أن يفسر للسامعين أفكاره، وهو لا يستطيع أداء تلك المهمة على أكمل وجه إلا إذا فهم شعر الشاعر حق الفهم[3].

---

(1) د. محمد مندور: الأدب وفنونه (نهضة مصر، الطبعة الخامسة، 2006م) ص136.

(2) د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد بين القديم والحديث – دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي (دار المعارف، مصر) ص11.

(3) راجع: السابق، ص11، 12.

ولا تختلف هذه النظرة إلى وظيفة المنشد عن نظرة النقد الحديث إلى وظيفة الناقد، فوظيفة الناقد هي تحليل وتفسير العمل الأدبي.

دور التفسير في النقد الأدبي:

1- استجلاء مصادر العمل المنقود، وإيضاح أهدافه، وبيان خصائصه الفنية.

2- كشف مضمون الأعمال الأدبية أمام المتلقي، وبخاصة تلك «الأعمال الأدبية التي لا تسلم مضمونها العميق بسهولة للقارئ العادي، كما أن صنعتها الفنية قد تكون محكمة إلى حد الخفاء؛ بحيث يعتبر إيضاح الناقد لكل هذه الجوانب عملاً أساسيًّا في مهمته»[1].

فمثلاً مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم.. «القارئ العادي قد يظن أنها مجرد صياغة درامية للمعجزة الدينية التي حدثت في تاريخ المسيحية ويتحدث عنها القرآن الكريم في سورة الكهف، بينما يتبين الناقد أن المؤلف قد اتخذ من هذه القصة وسيلة لتجسيد مفهومه الخاص للحياة، من حيث أن الحياة ليست جوهرًا في ذاته مستقلاً بذاته، بل الحياة تتكون من الروابط التي تربط الإنسان بعصره وبيئته ومحيطه، بحيث إذا تقطعت تلك الروابط بحكم الزمن، ذبل معنى الحياة وجوهرها في الإنسان، وأصبحت هي والموت سواء، بل الموت أفضل منها»[2].

---

(1) د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص137.

(2) السابق، الصفحة نفسها.

فتحكي المسرحية قصة ثلاثة نفر اعتنقوا المسيحية، قاموا من نومهم في كهف فروا إليه من بطش دقيانوس الحاكم الروماني الذي كان ينكل بمن يخالف دين روما الوثني، قاموا منه بعد ثلاثمائة سنة أو يزيد؛ ليكتشفوا أن كل شيء من حولهم تبدل وتغير؛ فالراعي يمليخا- وهو أكثر الثلاثة إيمانًا ويقينًا- أول من اكتشف الحقيقة، حقيقة أنهم لم يلبثوا في الكهف يومًا أو بعض يوم، بل ثلاثمائة سنة أو أكثر، وعرف أن الزمن الذي هم فيه ليس زمانهم، ولا الحياة حياتهم؛ ولذا آثر الرجوع إلى الكهف، ثم تبعه مرنوش الذي بحث عن ولده وزوجه فعلم أنهما ماتا منذ قرون، وبقي ثالثهم مشلينيا متشبثًا بالحياة؛ حيث وجد شبيهة محبوبته فظنها أنها هي، وما إن تكشفت أمامه الحقائق التي تثبت أنها ليست محبوبته، بل هي أخرى تشبهها في الاسم والصورة، حتى اقتنع أنه لا مكان له في هذا الزمن؛ فلحق بصاحبيه، بعدما تقطعت الروابط التي تربطه به[1].

3- إثراء الأعمال الأدبية بمفاهيم ومعان جديدة؛ مثل تلك المعاني والتفسيرات التي أضفاها نقاد محدثون على الأعمال الأدبية القديمة، والتي لم تكن تخطر لمؤلفيها الأصليين على بال.

4- لا يقف التفسير عند حدود العمل الأدبي الواحد، بل يمتد إلى تناول الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة[2].

---

(1) راجع: توفيق الحكيم: أهل الكهف (مكتبة مصر، الفجالة).

(2) راجع: د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص139.

الوظيفة الثانية – تقييم الأدب:

ينظر النقد إلى الأدب– وهو بصدد تقييمه – من عدة نواح:

أولاً : الناحية الجمالية الفنية له:

الناحية الجمالية الفنيةتختص بالأدب بوصفه فنًّا من الفنون الجميلة الراقية، فيتناوله النقد من حيث:الشكل والمضمون، وذلك بتفسير كل منهما وتحليله، ثم الحكم لهأو عليه.

«وإن يكن المضمون والشكل يكونان في العمل الأدبي وحدة متماسكة، وينعكس كل منهما على الآخر ويؤثر فيه ويحدده أحيانًا كثيرة[1]، فإن العملية النقدية تفصل بينهما كضرورة من ضروريات التحليل والإيضاح»[2].

وقد صرف بعض النقاد همه إلى الشكل وأهمل المضمون، وفعل آخرون عكس ذلك.. فذهب أنصار الشكل إلى: أنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الأديب أن يقوله للناس، فهذا اعتداء على حريته، وإنما وظيفة الناقد أن ينظر إلى ما قال الأديب، وعلى أي نحو سار، وهل نجح في تقديم رؤيته أم لم ينجح؟

---

(1) حيث: إن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة للتعبير عن هذا المضمون، وإبراز الهدف المتوخى. بل إن تغير المضمون له أكبر الأثر في تغير المبادئ الفنية التي يعتمد عليها الأديب في بناء عمله الأدبي.

(2) د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص144.

ويؤخذ على هؤلاء، أنهم يسقطون عن الأديب مسئوليته إزاء الإنسان والمجتمع وقضايا الحياة الكبرى، ويزعمون أن طبيعة الفن تأبى الالتزام بشيء من ذلك، .

وهذا ينافي - أحيانًا كثيرة - طبيعة الأدب، وبخاصة ما يتعلق بفنون أدبية مثل: المسرحية والقصة والرواية والملحمة؛ فلابد «أن تحمل تجربة بشرية، وأن تتمخض هذه التجربة عن هدف معين، اللهم إلا أن يكون ذلك في المسرحيات غير الرفيعة التي تسمى بـ(الفارس) أي المسرحية الهزلية التي تصاغ صورتها بقصد الإضحاك وحده»[1].

ثم ما الضير في أن يسمو الأديب بأدبه، ويهتم بالقضايا الكبري التي تخدم الإنسان والمجتمع، بل والعالم كله؟ ومن أحق الناس من الأديب أن يعيش هموم مجتمعه وعالمه؟ وبجوار ذلك يحقق المتعة والترفيه، ويبث الجمال وينشره من خلال أدبه.

أما أنصار المضمون فيرون «أن من واجب الناقد أن يتبين ما يريد الكاتب أن يقوله أو يوحي به للبشر أو يثيره فيهم من انفعال، ...، وإن كانوا لا ينكرون قيمة الجمال في الصورة الكلية للعمل الأدبي وفي صور التعبير الجزئية، لا باعتبار أن الجمال غاية في ذاته فحسب، بل باعتباره – أيضًا – وسيلة فنية ناجحة في تحقيق الهدف الإنساني وفتح العقول والقلوب والنفوس له»[2].

ونحن نرى، أن العمل الأدبي لا يكون مكتملاً ناضجًا إلا بصياغة محكمة ومضمون جيد، لابد من تكامل الأمرين؛ فلا يغني

---

(1) د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص146.

(2) د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص146، 147.

مضمون جيد يعبر عن أهم القضايا في عمل أدبي مهلل النسج، ركيك الصياغة. وكذا العكس، لا يغني شكل جيد محكم الصنعة في عمل أدبي لا يحمل مضمونًا هادفًا.

تقييم الشكل والمضمون في العمل الأدبي:

في الشعر:

1- تقييم الشكل:

يشمل الشكل لغة النص: مفرداته، وأسلوبه، وصوره الفنية، وجرس ألفاظه وإيقاعها. وقد وضع النقاد مقاييس كثيرة ودقيقة لجودة كل عنصر من عناصر الشكل:

فمن شروط المفردات (الكلمات): الدقة، الإيحاء، السهولة، الألفة، الطرافة، الإفادة.

ومن شروط جودةالأسلوب: اتباع قواعد النحو، الوضوح، القوة، التلاؤمبين اللفظ والمعني، المؤاخاة بين الألفاظ، البعد عن التكلف، وحدة النسج، وقوة التأليف.

ومن حيث: الموسيقى والصور الخيالية أو الشعرية:

1) قالوا بضرورة الموسيقى والتصوير في الشعر، فبغير الموسيقى يتحول الشعر إلى نثر، وبغير التصوير يتحول الشعر إلى الأسلوب التقريري الذي يتعارض مع طبيعة الشعر وأهدافه الجمالية.

2) كما عرفوا مايجب على الشاعر تجاه الجرس الصوتي للحروف والإيقاعات، وحسن التأليف بينها، ومراعاتها للموقف، وعرفوا

الموسيقي وأنواعها الخارجية والداخلية الظاهرة،والداخلية الخفية - وأثرها في جمال النص، ومصادر كل منها.

3) وضعوا شروطًا لجودة التشبيه والاستعارة، وكذلك الكنايةوالمجاز. وعرفوا أنواع التشبيهات، ونوع الصورة الشعرية: الجزئية – الممتدة الكلية - الفسيحة .. وعناصر كل منها.

كل هذا من اختصاصاتوظيفة النقد الفنية الجمالية في جانب الشكل.

2- تقييم المضمون:

المضمون يشمل: التجربة الشعرية، والمعاني والأفكار.

وقد وضع النقاد مقاييس كثيرة لجودة عناصر المضمون.

مقاييس جودة التجربة الشعرية:

القصيدة في إطارها الخارجي ليست إلا شكلاً تعبيريًّا عن مجموعة من الانفعالات والهزات الوجدانية التيعانيها الشاعر تجاه موقف أو فكرة، وهذا ما يعبر عنه بـ (التجربة الشعرية).

فالتجربة _ إذن _ هي الفكرة أو الموقف الذي يمر به الأديب، فيؤثر فيه،ويدفعه إلى تصويره في قالب فني، تمليه عليه طبيعة الرؤية الفنية، فهي الصورةالنفسية التى يصورها الشاعر أو الكاتب تصويرًا ينم عن عمق شعوره تجاه موقفما، وبعبارة أخرى: هي الحالة التى تلابس الشاعر وتوجه باصرته أو ذهنهإلى موضوع من الموضوعات أو واقعة من

واقعات الدنيا، أو مرأى من المرائي في الوجود، وتؤثر فيه تأثيرًا قويًا يدفعه إلى الإعراب عما يرى ويتأمل[1].

والمقياس الأساسي في الحكم على التجربة هو الصدق الفني؛ إذ ليس من الضروري أن يكون الشاعر قد عانى التجربة، بل يكفى أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن وانفعل بها، فلا ينافى الصدق _ مثلاً _ أن يخلق الشاعر بلادًا خيالية أو عصرًا خياليًا يحل فيه أحلامه[2].

وليس بالضرورة أن يكون موضوع التجربة عظيمًا، ذا دلالة اجتماعية، أو ذا مضمون فكري فلسفي، بل يمكن أن يكون شيئًا عاديًا أو تافهًا أو قبيحًا؛ لأن ميدان العمل الأدبي هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها أولاً، مهما تكن صلتها بالمجتمع أو الحياة[3].

وليس معنى ذلك أن من يتناول المشاكل والقضايا الإنسانية الخطيرة يستوى مع من يتناول الأشياء السطحية التافهة، ولكن لا يمكن أن نخرج من نطاق الشعر التجارب ذات الموضوعات الهينة قليلة القيمة متى استطاع الشاعر أن يضفى شعوره وخياله على تلك الموضوعات.

ومثل هذه التجارب التي موضوعها هين تافه تحتاج إلى قدرة فنية خيالية، وقوة إحساس لنقل مثل هذه التجارب إلى حيز الإبداع على

---

(1) راجع: د. محمد سعد فشوان: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث (دار المعارف، مصر) ص199

(2) راجع: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث (نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977م) ص364، 365.

(3) راجع: السابق، ص366، 367.

عكس التجارب التيموضوعاتها ذات قيمة ؛ لأنها بإيحاءاتها القوية تساعد الشاعر على الإبداع.

يمكن القول - إذن - : إنه لا توجد موضوعات شعرية بطبيعتها، وأخرى خارجةعن نطاق الشعر، فهذا يتوقف على الشاعر ونظرته إلى الموضوع، وإيمانه به ،وانفعاله به.

مقاييس جودة المعني:

المعنى هو الفكرة التي تعبر عنها القصيدة،

ومن أبرز مقاييس نقد المعنى :

أ - مقياس الصحة والخطأ: لابد للشاعر أن يلتزم بالحقيقة، سواءًكانت تاريخية أم لغوية أم علمية؛ لأن الخطأ الذي يقع الشاعر فيه يفسد شعره ويجعلهغير مقبول.

ب- مقياس الجدة والابتكار: إن المعاني الشعرية تكون لها مكانة نقدية متميزة حين تتصف بالطرافة والابتكار وليس المقصود أن يقدم الشاعر معان جديدةلكن المطلوب أن يقدم المعنى بأسلوب يبدو فيه جديدًا.

جـ- مقياس العمق والسطحية: المعنى العميق هو الذي تجده يذهب بك بعيدًا في دلالة معنوية عالية وتنثال علىنفسك خواطر ومعاني كثيرة يثيرها فيك ويستدعيها إلى ذهنك ويكون ذلك بسبب موهبة يتميزبها الشاعر بما يختص به من قدرة بلاغية وعقلية وثقافية عالية وتكون الأبياتعميقة إذا اعتمدت على الحكمة التي تمثل اختزال كبير من التجربة الإنسانية.

وهناك السطحية: أي أن المعنى تجده سهلاً جدًّا يعرفه أكثر الناس، ولا مزيّة فيه.

في فنون الأدب الأخرى:

أما بقية فنونالأدب فقد درس النقد مكوناتها وعناصرها الفنية، فالمقال والخطبة، لكل منهما: مقدمةوعرض وخاتمة و كل ركن منها له شروط.

والقصة لما لها من عناصر فنية: الحكاية ،الأحداث، الشخصيات، العقدة، الحل، المغزى. والمسرحية بما فيها: من الأحداثوالحوار والحركة المسرحية، والبداية والنهاية.. فهناك تبعاً لذلك ناقد قصص، وناقدمسرحي.

الموازين النقدية التي تساعد الناقد في تقويم العمل الأدبي:

1- الوضوح، وضوح الفكرة، من خلال لغة تعبر عما يريد بسهولة ويسر.

2- امتزاج الفكرة بالشعوروالعاطفة؛ فالنصّ إنما هو تجربة شعورية كما أشرنا.

3- العمق والغزارة: أي مدى إحاطته بالفكرة وخروجها عن مألوف الإنسان العادي.

4- الإقناع الوجداني والمنطقي: أي دعم الأفكار بالأدلة الوجدانية المستمدة منثقافته وعاطفته وخياله، والأدلة العقلية المستمدة من ثقافته ورؤيته الفكرية.

5- الجدّة والابتكار وعدمالتقليد أو التأثّر بالغير.

6- الامتداد الإنساني: ونعني به مدى انسجام النصّمع القيم الإنسانية.

7- الصحّة وعدم الاضطراب، وذلك بأن تكون الفكرة صحيحة مفيدة بعيدة عن التناقض.

الوظيفة الثالثة – التوجيه:

لا يقف النقد الأدبي عند حد التفسير والتقويم للعمل الأدبي، بل يتجاوز ذلك إلى التوجيه للأدب والأدباء.

وهذه الوظيفة تثير شيئًا من الاعتراض؛ فمن الأدباء من يظنون في محاولة توجيه النقد والنقاد لهم وجهة إنسانية أو فنية معينة، اعتداء على حريتهم، وتعويقًا لانطلاق طاقاتهم، وهذا الظن غير صحيح؛ إذ إن توجيه النقد والنقاد ينطوي على منافع جمة للأدب والأدباء، نجملها في الآتي:

1- توجيه النقد للأديب :

يقدم النقد خدمات جليلة للأديب منها :

1. تنبيه الأديب الذي لا يدرك حقائق واقعه، إلى ما يطلبه منه مجتمعه من قيم إنسانية وجمالية قد تكون صدى لهذا المجتمع.
2. تصحيح مساره الأدبي، وتوجيهه إلى الأدب الهادف، كما فعل بعض النقاد الذين حاربوا الهروب والانحلال عند أصحاب مذهب الفن للفن، والشطط عند السرياليين...
3. إسداء النصح والتوجيه الموضوعي له، بكشف مظاهر الضعف في أعماله، ومن ثم يتلافى هذه المظاهر؛ فيرتقي بفنه الأدبي في عالم الإبداع.

ولهذا نعرف سبب شكوي بعض الأدباء منتجاهل النقاد لهم، وعدم الاهتمام بإنتاجهم - حتي قال الخليل ابن أحمد (واضع علمالعروض):«إنما أنتم - معشر الشعراء - تبع لي، وأنا سكان السفينة، إن قرظتكمورضيت قولكم نفقتكم - راجعت شعركم - وإلا كسدتم»[1].

2- توجيه النقد للأدب:

فيما يخص الأدب؛ النقد المبدع قد يدعو إلى إنتاج جديد في سماته وخصائصه؛ فيسبق بالدعوة ما يدعو إليه من أدب، بعد إفادة وتمثيل للأعمال الأدبية والتيارات الفكرية العالمية؛ ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر. وهذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار النقادين والمجددين من الكتاب، وبخاصة العباقرة الذين دعوا إلى المذاهب الأدبية في مختلف العصور، فساعدوا على أداء الأدب لرسالته، وأسهموا كثيرًا في تجديده[2]. وذلك على نحو ما وجه بوالو نحو المذهب الكلاسيكي، وفيكتور هيجو نحو الرومانسية...

خطر التوجيه:

يأتي الخطر من أن يوجه النقاد الأدب وجهة تخرج به عن طبيعته كفن جميل خالد لا يفنى بفناء الملابسات ولا يتحول إلى وثائق تاريخية صفراء بانقضاء وقتهما، وذلك عندما يتحول الأدب إلى صحافة أو مجرد

---

(1) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق:سمير جابر (دار الفكر، بيروت ط2)190/18.

(2) راجع: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث (نهضة مصر للطباعة والنشر، 1977م) ص10.

دعاية سياسية أو اجتماعية مباشرة مكرورة على نحو ما يحدث لما يسمى (أدب الملابسات) غير المستند إلى قيم إنسانية وجمالية خالدة.

سادسا : النقد الأدبي عند اليونان:

بدأ النقد عند اليونان ساذجا ثم أخذ يتعقد . وهو يتفرع فرعين:

فرع قام به الأدباء أنفسهم ورُواة الشعر، مثل أرستوفانيس فى انتقاداته للشاعر إيسخيلوس فى كوميدياه "الضفادع"، ويوربيدوس .

وفرع آخر قام به الفلاسفة الذين مهد لهم السفسطائيون، مثل أفلاطون فى آرائه النقدية فى كتابه " الجمهورية " ونظريته فى "المُثُل" والمحاكاة . وأرسطو الذى أتم ما شرع فيه أفلاطون حيث فرَّق بين الملحمة والتراجيديا والكوميديا ، واستعان على النقد بجوانب من الأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع . وله كتابان مهمان فى النقد هما " الشعر " و " الخطابة " .

النقد قبل أفلاطون

كان اليونانيون سبّاقين إلى تقبل فكرة النقد الأدبي بسبب اهتمامهم بالفلسفة، ولكن الثابت تاريخيًّا أن هناك مرحلة نقدية تمهيدية بسيطة سبقت عصر النقد اليوناني المنهجي، تميزت بالتجارب النقدية التي تعتمد على الخطأ والصواب وذائقة الجمهور، **ومن أبرز مظاهر النقد في هذه المرحلة:**

1- المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعياده الدينية، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الاقتراع، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من هؤلاء العشرة على أساس

الاقتراع أيضًا، ولم تكن هذه الأحكام النقدية معللة من الناحية الفنية، وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له. وكانت الجماهير تؤثر في المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم، فإذا قبلت الجماهير الشاعر قدمت الهدايا لله حالة الاستحسان أو حجبتها عنه حالة الاستياء.

تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية: عند شعراء المسرح اليوناني، وبخاصة مؤلفو الملهاة منهم منذ القرن الرابع قبل الميلاد، على نحو ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية (أرسطوفانيس) في مسرحيته (الضفادع).

2- كان ظهور السوفسطائيين عاملاً مهمًّا في شيوع فن المناظرة والنقد والبحث عن المسوّغات؛ لأنهم يعتمدون المغالطة والمكر الكلامي، إنهم يختطفون النص ويغيرون مساره ويحولون القواعد الخاصة بظاهرة ما إلى ظاهرة أخرى؛ مما دفع سقراط وتلميذه أفلاطون إلى مهاجمة اطروحاتهم التي كرست فكرة الجدل والمكّر الكلامي قبل فكرة البحث عن الحقيقة[1].

3- وكان تأثير سقراط (469- 549 ق.م) أعظم من تأثير السوفسطائيين، وما وصلنا من آرائه النقدية حكاه تلميذه أفلاطون في محاوراته.

(1) راجع: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص:25.

النقد عند أفلاطون

بنى أفلاطون آراءه النقدية حول الشعر والفن على نظريته في المحاكاة التي تعد من أقدم وأهم النظريات، والتي كان لها دور فعال في تطوير حركة النقد الأدبي، وكان أفلاطون أول من نادى بها - في الفن في كتابه الجمهورية.

فأفلاطون يرى أن لكلِّ شيء محسوس حقيقةً معقولة، والمعقولات هي الأصل في المحسوسات، وإذا كانت المحسوسات تُدرك بالبصر، فالمعقولات - أيضاً - لها وجود مستقل ويمكن إبصارها بتوجيه النفس نحو إدراكها، وهذا مايقصده أفلاطون في تعريفه للفلسفة أنها: «رؤية الحق أو البصر بالمثال»[1].

فالمحسوسات التي نراها بالعين هي موضوعات للبصر عند أفلاطون، أما المُثل التي ندركها فهي موضوعات للعقل، وكما يحتاج البصر للضوء كي ينير المحسوسات للمرء، فكذلك الحقائق تحتاج لضوءٍ ينيرها كي يبصرها العقل، وهذا الضوء هو مثال الخير، وكما أن الشمس هي علة النمو في الكائنات وليست هي النمو، كذلك الخير هو علة المعرفة وليس هو المعرفة، ومن أجل ذلك فلن يبلغ الفيلسوف أي معرفة صحيحة عن الحق والجمال بغير أن يكون قد بلغ مثال الخير؛ لأنه علة وجودهما[2].

---

(1) راجع: نوابغ الفكر الغربي: أفلاطون، لأحمد فؤاد الأهواني، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ص ص: 74-75.

(2) راجع: نوابغ الفكر الغربي: أفلاطون، ص 76.

وعلى ماسبق فأفلاطون يفسر بالمحاكاة كل حقائق الوجود ومظاهره، وأن الحقيقة في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات وهو الوجود الحقيقي، فنحن لاندرك سوى أشكالها الحسية التي هي في الواقع خيالات لعالم المُثل.

ومما سبق يتبين لنا أن أفلاطون يرى أن هناك عالمين اثنين:

العالم الأول: عالم الحس المشاهد، دائم التغير، عسير الإدراك، ليس جديرًا بأن يسمَّى موجودًا، ولا يسمَّى إدراكه علمًا، بل هو شبيه بالعلم؛ لأنه ظل وخيال للموجود الحقيقي .

العالم الثاني: عالم المجردات، فيه أصول العالم الحسي وهو مثاله الذي صيغت عليه موجوداته كلها؛ ففي عالم المثل يوجد لكل شيء مثال هو في الحقيقة الموجود الكامل لأنه مثال للنوع لا للجزء المتغير الناقص؛ ففي عالم المثل إنسانية الإنسان وحيوانية الحيوان، وخيرية الخير، وشكلية الشكل.وهكذا.

الشعر والفن في ضوء نظرية المحاكاة:

يرى أفلاطون أن الشعر إلهام،فالشاعر لايصدر عن العقل؛ لأن مصدره إلهي محض، حيث يفقده الإله شعوره ليتخذه واسطة، فكأن الإله هو الذي يحدثنا بلسانه، وقد قرن أفلاطون الفضيلة بالشعر على أنهما إلهام إلهي، وقد يُفهم من هذا أن أفلاطون يسمو بمكانة الشعر والشاعر[1] .

---

(1) راجع: النقد الأدبي الحديث، ص 28.

وعلى الرغم مما سبق نجد أن أفلاطون يضع الشعراء في المرتبة السادسة مع الرسامين، ويضع الفلاسفة في أول مرتبة[1]؛ لأن الشاعر يعكس لنا خيالات الأشياء لا جوهرها، وهي في ذلك مرتبة دون الفيلسوف، بل دون مرتبة الصانع، لأن النجار - مثلاً - يحاول في صنعه لسرير أن يقترب من درجة الكمال بتأمله في صورة السرير المثالي، على حين يحاول الشاعر وصف السرير، فهو يحاكي سرير هو بدوره صورة ناقصة للسرير المثالي، وبذلك حمل أفلاطون على الشعر كله نتيجة لنظريته في المحاكاة[2].

وبناءً على نظريته في المثل يحدد أفلاطون موقفه من الفن، ويعتبر أن الفن باعتباره محاكاة لما يوجد في الطبيعة ابتعاد عن الحقيقة، إذ هو محاكاة للعالم المحسوس الذي هو بدوره محاكاة للعالم المعقول وبالتالي فـ"الفنُّ محاكاة للمحاكاة"[3]، فقد اتهم أفلاطون الشعراء بأنهم لا يستطيعون أكثر من خلق مرآة للطبيعة بتصوير مظهرها دون حقيقتها، فأقصى عن جمهوريته الشعر الغنائي وشعر الملاحم، كما منع تداول أشعار"هوميروس"لأنها تساعد على إفساد الجيل الناشئ، ولم يبح إلا الفن الذي يمدح الخير ويمجد الآلهة والأبطال.

ومن الجانب الأخلاقي يرى أفلاطون أن الشعر يصف النقائض التي تبدو فيها محاكاة الشعراء السيئة، كشعراء المآسي الذين يصوِّرون الخيِّرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة؛ لأنه يرى أنهم بذلك

---

(1) راجع: السابق، ص 29.

(2) راجع: السابق، ص ص: 32 ـ 33.

(3) راجع: موقع شبكة مادة الفلسفة، موضوع: أفلاطون:

http://www.philo.edunet.tn/beja/Dic2/Pages/p3.htm.

يسيئون في محاكاة الحقيقة، وهو - كأستاذه - يقرر أن لاشيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخيِّر لا في هذه الحياة ولا بعد الموت[1].

ويعود أفلاطون ليرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الخلقية المباشرة، فيفضّل الشعر الغنائي؛ لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، يلي ذلك شعر الملاحم؛ لأن النقائض المصورة فيه لاتؤثر في مصير البطل، ويأتي بعد ذلك المآسي ثم الملهاة، فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق[2].

وعندما يتحدث أفلاطون عن القصص الأسطورية، فإنه يشير صراحة، إلى الشعراء وخاصة أشعار "الإلياذة والأوديسة"، التي يعتبرها تروج لأساطير غير حقيقية عن الآلهة والحياة، ومن ثمَّ فهي تساهم في إفساد عقل الطفل وتدخل الرعب إلى ذاته، ومن ثم يحذر أفلاطون من أن تصبح هذه الأشعار هي جوهر ما تحكيه الأمهات للأطفال[3]: «... ولنحذر أن ندع الأمهات يدخلن الرعب في قلوب أطفالهن بمثل هذه الأساطير التي ابتدعها الشعراء، فيقلن لهم إن الآلهة تهيم في الليل متنكرة في زي غرباء في صور متعددة أخرى. ففي هذا تجديف في حق الآلهة، وتخويف للأطفال في نفس الآن»[4].

---

(1) راجع: النقد الأدبي الحديث، ص 33.

(2) راجع: السابق، ص 33.

(3) راجع: موقع توفيق رشد للدراسات والأبحاث الفلسفية، موضوع: منظور الأفلاطوني للتربية والتعليم من خلال كتاب "الجمهورية"،لعبد القادر المذنب:
http://www.philomaroc.com/platon.htm.

(4) جمهورية أفلاطون، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ص72.

وتلخيصاً لما سبق؛ عندما ننظر في الجمهورية نجد أن أفلاطون قد عمم موقفه على جميع الشعراء، وبالنظر إلى تطور الكتاب تدريجياً يتضح لنا أن أفلاطون بدأ بتقسيم الشعراء إلى قسمين: ما يقوم على المحاكاة، ومالا يقوم، ثم تقوى جدله بالتدريج لطرد الشعر الذي يعتمد على المحاكاة، واستبقى أنواعاً منه ليست المحاكاة أساساً فيها، فالذي يقصيه أفلاطون من جمهوريته هو الشاعر الذي مهمته المتعة فقط، أي الذي ينقل الأمور التافهة والمنفرة بمهارة، ويستبقي الشاعر الذي مهمته أن يحاكي أعمال الخيِّرين، لكنه في الكتاب العاشر قد أقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة واستبقى الشعر القائم على مدائح الآلهة والخيرين[1].

أثر أفلاطون على النقد الأدبي

لم يقتصر تأثير أفلاطون في الفكر الإنساني على الفلسفة، بل تجاوزها إلى مجال الأدب والفن، فالمعروف أن أفلاطون بدأ حياته شاعراً، ثم تخلى عن كتابة الشعر، ورأى أن الفن عامة هو محاكاة وتقليد، يبتعد عن المُثُل مرتين، مرة حين يقلد الأشياء المادية ومرة حين يعرف أن هذه الأشياء ليست سوى أشباح زائلة للمثال الأصلي.

وقد تأثر العرب قديماً بفكرة أفلاطون أن الشعر إلهام، وكان اليونانيون يذكرون في أساطيرهم، أنّ هناك قوة إلهية تلهم المبدعين الشعر وسائر الفنون، فتأثر العرب بذلك فربطوا بين الشعر وبين الشياطين،وأنها هي من تُلهم الشعراءَ الشعر[2].

---

(1) راجع: فن الشعر، لإحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ص:155.

(2) موقع مركز حمد الجاسر الثقافي، مقال: الإبداع الخرافي عند العرب: ص330
http://www.hamadaljasser.com/article/article_detail.asp?articleid

ويذهب الدكتور محمد مندور، إلى أن الرمزية تستند بعض الشيء إلى "مثالية" أفلاطون، ومن مذهب المثالية الأفلاطونية هذه إنكار الحقائق المحسوسة للأشياء، وليست ـ في حقيقتها ـ إلا رموزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس[1].

النقد الأدبي عند أرسطو[2]

خالف أرسطو أستاذه أفلاطون في الكثير من آرائه، وأول أوجه ذلك الخلاف يتمثل في المنهج الذي أتبعه كل منهما، فبينما سار أفلاطون على منهج الرياضيين الذي يعتمد على الأفكار والفرضيات المسبقة والنظريات الخيالية التي لاتوافق الواقع غالباً، فإن أرسطو اعتمد منهج الطبيعيين التجريبي الذي يبدأ بدراسة الجزئيات وينتهي إلى وضع النظريات التي توافق الواقع الملموس، حيث جعل أرسطو النص الأدبي قاعدة لفرضياته ونظرياته الأدبية، فبدأ بدراسة النصوص الأدبية دراسة وصفية تحليلية، ثم استقرأ خصائص تلك النصوص، وانتهى إلى تكوين نظرية عامة.

وقد خلّف أرسطو الكثير من المصنفات الهامة التي تصور أوجه الحياة اليونانية، سواء في الأخلاق أو في السياسة أو الاجتماع أو الشعر أو النثر، وإنما يهمنا من كل هذه المصنفات كتاباه : فن الشعر، والخطابة.

---

(1) راجع: الأدب ومذاهبه، لمحمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة: 108.

(2) راجع: مقال بعنوان: جهود أرسطو في النقد اليوناني على شبكة المعلومات الدولية – الإنترنت: site.iugaza.edu.ps/nali/files/2010/02/r_14.pdf

أما كتابه (فن الشعر)، فقد بدأه بتعريف الشعر، وأنه " ضرب من ضروب المحاكاة"، ثم تحدث عن أنواع المحاكاة في الفنون المختلفة، وبَيَّنَ اختلاف تلك الفنون حسب اختلاف موضوعاتها، ثم تحدث عن أسلوب المحاكاة في كل منها، ثم استغرق بقية صفحات كتابه في (الحديث عن المأساة).

ومنذ البداية يلاحظ اختلاف مفهوم المحاكاة عند أرسطو عن مفهومها عند أفلاطون، فهي ليست تقليدًا للواقع الذي هو تقليد لما يوجد في عالم المثل، وهي ليست محاكاة لظواهر الأشياء، بل محاكاة للأفعال والأخلاق، أي لأمور باطنة، وهي ليست محاكاة ظلال وانعكاسات لأفكار صانع أو فنان، بل محاكاة جوهرية لأفعال الناس وانفعالاتهم.

والمحاكاة في مفهوم أرسطو العام ليست شيئاً سيئاً، بل هي كطبع غريزي في الإنسان غالباً ما تفيد في تنشيط الطاقات البشرية الكامنة فيه، هذا ما يقرره في قوله: "والمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادًا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة.

أما في الفن فالمحاكاة لاتعنى التقليد الحرفي للطبيعة الإنسانية، بل تعنى التغيير والتبديل، والفنان في محاكاته يسعى إلى تقديم مقابل إيجابي للنموذج الذي يحاكيه، وأرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع، والفنون عند أرسطو تحاكى الطبيعة فتساعد على فهمها. فالفن يكمل ما لم تكمله الطبيعة، والفن يتم ما تعجز الطبيعة عن إتمامه؛ لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها.

فإذا كانت أفعال الناس هي موضوع المحاكاة، وتلك الأفعال إما خيرة أو شريرة، فالشعراء إما أن يحاكوا الأفعال الخيرة في كون الفن أسمى من الطبيعة الإنسانية؛ لأنه يصور أفعال الناس بصورة أحسن مما هي عليه في الواقع، كما هو الحال في التراجيديا، وإما أن يحاكوا الأفعال الشريرة فيكون الفن دون الطبيعة الإنسانية، كماهو الحال في الكوميديا، والفن في الحالتين يسعى إلى التحسين والتنظيم.

وعند أرسطو تصبح المحاكاة هي القانون الذي يحكم الفن، بمعنى أن الفنون تختلف وفقا لخصائص المحاكاة نفسها، فتختلف بحسب وسائل المحاكاة: الإيقاع واللغة والانسجام، وتختلف بحسب موضوع المحاكاة، وموضوع المحاكاة هو: الخلق، والانفعال، ثم الفعل.

وعلى أساس وسائل المحاكاة قسم أرسطو الفنون إلى قسمين: قسم يتخذ من اللون والشكل وسيلة لمحاكاته، وهو التصوير والنحت. وآخر يعتمد على الصوت، وهو الشعر والرقص والموسيقا.

وهنا تجدر الإشارة إلى اختلاف نظرة أرسطو إلى الإلهام عن نظرة أفلاطون سابقة الذكر، فأرسطو يقدر الإلهام ويفسح له في محاكاته، وحديثه عن وسيلة المحاكاة يعكس كيفيتها التي لا يمكن أن تكون تقليداً محضًا، فالراقص أو الموسيقار لا يستطيع أن يحاكي الطبيعة محاكاة تقليد، بل إنه يغادر الطّبيعة في محاكاته لأنه لا يستطيع نقلها، وكذلك الحال بالنسبة للشاعر الذي يدخل أفكاره وخيالاته في محاكاته، وقد كان الأمر أكثر وضوحًا أثناء حديث أرسطو عن موضوع المحاكاة حيث لم يطلب من الشاعر أن يحاكي أفعال الناس كما هي، بل يصور أفعال الناس بصورة أحسن مما هي عليه أو أسوأ،

وفي الحالتين يطلق أرسطو للموهبة العنان لتقدم ما ترتأيه من صور وإبداعات.

كذلك يلاحظ وعى أرسطو وتقدير هلأ همية المحاكاة، وذلك في معرض حديثه عن وسيلة المحاكاة في الشعر وهي اللغة وماتمثله من نبرات وأوزان، حيث فرق بين النظم والشعر على أساس المحاكاة، فرأي أن نظم "أنبا ذوقليس" لا يمكن أن يعد شعرًا؛ لأنه يخلو من المحاكاة، وهي الصفة التي تجعله شعرًا.

وبعد تعريف الشعر، وإظهار أنواع المحاكاة وتبيين أدواتها وأثرها في تحديد موضوعات الشعر، انتقل أرسطو للحديث عن نشأة الشعر وأقسامه ليجعل من هذا الحديث مدخلاً لتناول الشعر التمثيلي بقسميه: المأساة (التراجيديا)، والملهاة (الكوميديا).

وقدأرجع أرسطو نشأة الشعر إلى نزعتين راسختين في الطبيعة الإنسانية: النزعة إلى المحاكاة، والنزعةإلى الانسجام والإيقاع.

ثم أرخ لألوان الشعر وحصر نشأتها في غرضي المديح والهجاء، فقال: "ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذووالنفوس الخسيسة حاكوا فعالا لأدنياء؛ فأنشأوا الأهاجي، بين ما أنشأ الآخرونا لأناشيد والمدائح. ثم تطور المديح ونتج عنه في نهاية المطاف المأساة، كما تطور الهجاء ونتج عنه الملهاة".

وقدعرف أرسطو المأساة فقال: "هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقًا لاختلاف

الأجـزاء، وهـذه المحاكـاة تـتم بواسـطة أشـخاص يفعلـون، لابواسـطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات".

اشتمل تعريف أرسطو للمأساة على أربعة أمور، هي:

1- **موضوع المأساة:** وهو الفعل النبيل التام، ويقصد به أحداث المأساة المتتابعة والمتشابكة والتي تصب في مجرى الحدث العام، وهو الذي ينمى الفعل ويفسر ظروفه. وهذا الفعل أو الحدث ينبغي أن يكون في المأساة نبيلاً، أي جادًا، ومن جديته التي تتضح بتتابع الأحداث وما فيها من إثارة وخطورة تتبع عاطفة الرحمة والعطف ثم عاطفة الخوف.

2- **وسيلة المحاكاة:** وهي اللغة الموقعة الموزونة التي تتوافق مع نزعة الإنسان إلى الانسجام والإيقاع، وبذلك تتحقق المتعة، وإن كانت المتعة عند أرسطو مقيدة بفكرة التطهير.

وقد شرح أرسطو كيفية تحقيق الانسجام والإيقاع فيقوله: وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين؛ تلك التيفيها إيقاعولحنونشيد، وأقصدبقولي: تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء؛ إن بعض الأجزاء تؤلّف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد.

3- **طريقةالمحاكاة:** ميز أرسطو بين المحاكاة في الشعر الملحمي أو القصصي والمحاكاة في المأساة، فجعلها في المأساة لاتتم إلا عن طريق المسرح والممثلين، أما في الشعر الملحمي أو القصص فإنها تتم عن طريق الحكاية .

4- **غاية المأساة:** غاية المأساة هي معالجة الداء بالداء، حيث يتم تطهير النفس من الانفعالات العنيفة؛ إذ المحاكاة في المأساة ترمى إلى إثارة

الرحمة والخوف، وبهذه الإثارة تخلص النفس من آثار الانفعالات السيئة. وتتحقق المتعة والفائدة حيث يخرج المشاهد وقد ترك في المسرح كلمات علق بعواطفه من ضعف وتطهرت نفسه من العواطف الحادة كالخوف، وحلت محلها أسباب الرضا المختلفة.

وبعد أن عرف أرسطو المأساة انتقل للحديث عن أقسامها، فقسمها إلى ستة أجزاء هي: الحكاية والشخصية والفكر والمنظر المسرحي والعبارة والنغم الموسيقى وما يصاحبه من إنشاد الجوقة. ثم انتقل بعد ذلك للحديث عن شعر الملاحم - القصصي - وقال إن هي شبه المأساة من حيث أنه محاكاة عن طريق القصص، غير أن الشاعر يروي هو لا يقدمه عن طريق المسرح، وأيضاً فإنه يشبه المأساة من حيث اعتماده على حدث قصصي واحد ثم يفاضل بين المأساة والملاحم، ويحكم للمأساة بالتفوق على شعر الملاحم ويحكم للمأساة بالتفوق عل شعر الملاحم لما يصاحبها من تمثيل يضفي عليها حيوية، ولما يصاحبها من تركيز، فهي لاتبلغ طول الشعر الملحمي، وأيضاً فإن وحدة الزمن والحدث فيها أكمل وأتم؛ لذلك كانت تثير عاطفتي الرحمة والخوف بأوسع مما تثيرهما الملحمة.

وهنا نجد أن الجزء الذي بين أيدينا من كتاب (فن الشعر) انتهي دون أن ينتهي حديثه عن القسم الثاني من الشعر التمثيلي - الملهاة -كما ذكر أرسطو في بداية كتابه، وكما قلنا: لعل ذلك الجزء قد سقط من أصل الكتاب.

أما كتابه الثاني (الخطابة) - ريطوريقا -فقد درس فيه الخطابة اليونانية دراسة وصفية تحليلية بين من خلالها الضوابط الفنية والأسلوبية

لفن الخطابة والصفات التي ينبغي توافرها في الخطيب، وجاء حديثه عن الخطابة في ثلاث مقالات كبيرة:

تحدث في المقالة الأولى عن فائدة الخطابة وغايتها، ونبه على الغاية الخلقية للخطابة التي تكمن في الدفاع عن الحق وإقرار العدل، وطالب الخطباء بالعمل على إقرار الحق والعدل، وعدم اتخاذ الخطابة وسيلة للتمويه والمغالطة، وإذا كان من الممكن الإقناع في المتضادين – الحق والباطل – فإن أرسطو يكشف للخطباء والسامعين عن وسائل المغالطة في الحجة ويحدد وسائل البراهين الصحيحة، وينبه على فائدة الخطابة بكونها" تعرف المقنعات في كل أمر من الأمور؛ لذلك فإن أرسطو يعرف الخطابة بأنها "قوة تتكلف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة".

وبعد هذا التعريف العام للخطابة تحدث أرسطو عن أنواعها وبين حدود كل نوع، والاعتبارات التي تدخلت في تقسيمها، من ذلك المستمع والزمن والموضوع، فإذا دار موضوع الخطبة حول أمور ماضية وكان المستمع قاضياً نتجت الخطبة القضائية، وإذا كان الحديث عن أمور مستقبلية والمستمع من أوالى الأمر – حاكم أو رئيس – نتجت الخطبة الاستشارية " السياسية"، وإذا كان الحديث عن أمور حاضرة والخطاب موجهل لجمهور تنتج الخطبة الاستدلالية" الحفلية". ولكل نوع من هذه الخطب غرض تؤديه، ومواصفات تعين على تحقيق هذا الغرض، وخطيب له مؤهلات تمكنه من بلوغ غرضه وتحقيق أهداف خطبته. وقد بين أرسطو المؤهلات التي ينبغي أن يتزود بها الخطيب في كل نوع من

هذه الأنواع، وتحدث عن المحاجة الخطابية وأنواع البراهين المطلوبة في كل لون من ألوان الخطابة.

وفي المقالة الثانية من كتابه تحدث أرسطو عن عواطف السامعين وانفعالاتهم، ووصف للخطيب طرق التأثير فيهم، ومابنبغي عليه مراعاته من أعمار السامعين وأمزجتهم وأحوالهما لوجدانية وكيفية التأثير فيهم، كما بين الصفات التي ينبغي أن يتحلى بها الخطيب ليحوز ثقة سامعيه بقوله: "وقد يكون المتكلمون مصدقين لعلل ثلاث: لأنّا قد نصدق من ق لهذه الثلاثة الأوجه كلها دون التثبت، وهي: اللب والفضيلة والأُلفة، ثم أسهب في الحديث عن طرق الإقناع والأقيسة المنطقية.

وفي المقالة الثالثة تحدث أرسطو عن العبارة وخصائصها، وتأليف الخطبة وأجزائها وعنأثر الأسلوب فيإثارة العواطف، وبين لغة النثر المكتوب ولغة الخطابة ومابنبغي أن تكون عليه من وضوح ودقة وجمال، كذلك نبه على ضرورة اختلاف أسلوب الخطبة باختلاف موضوعها، فالخطابة الحفلية - مثلاً - لأنها تخاطب العامة تحتاج إلى أسلوب مصقول واضح لكي تؤثر في عواطف السامعين وتدغدغ مشاعرهم، فيحين أن الخطابة القضائية لاتحتاج الأسلوب المصقول قدر حاجتها إلى الحجج والبراهين المنطقية

ثم تحدث عن تأليف الخطبة وقسمها إلى ثلاثة أقسام: مبدأ ووسط ونهاية، وفصل الحديث في هذه الأقسام وما ينبغي على الخطيب مراعاته في كل قسم.

سابعا : مصادر النقد الأدبي وقضاياه عند العرب القدماء

هناك كتب نقدية كثيرة في تراثنا العربي، كان لها إسهاماتها في إثراء الحركة النقدية العربية، ومن أهم هذه الكتب:

كتاب (طبقات فحول الشعراء)

لمحمد بن سلام الجمحي (...- 232 هـ)

يعد هذا الكتاب على رأس قائمة كتب التراجم الأدبية؛ لقدمه من ناحية، ولما به منظرات نقديةٍ ثاقبةٍ لا تخفى على متبصرٍ.

وقد نبه ابن سلام في مقدمته للكتاب على قضيتين نقديتين:

1- استقلال دور الناقد عن المبدع:

كان ابن سلام من أول من نص على استقلال الناقد الأدبي؛ فأفرد الناقد بدور خاص، حين جعل للشعر - أي بنقده والحكم عليه - "صناعة، يتقنها أهل العلم بها"، مثلما أن ناقد الدرهم والدينار يعرف صحيحهما من زائفهما بالمعاينة والنظر[1].

ولعله كان يرد بهذا على من يتطاولون إلى الحديث في نقد الشعر من معاصريه وهم لا يملكون ما يسعفهم على ذلك، ولكنه بدلاً من أن يصرح بالهجوم عليه وجه نقده إلى ابن إسحاق كاتب السيرة "الذي أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه" (الطبقات، ص8)، وشمل بحملته جميع "الصُّحُفيين" الذين يأخذون علمهم من الدفاتر "ولو كان الشعر

(1) راجع:تاريخ النقد الأدبي، إحسان عباس،.دار الثقافة، بيروت-لبنان 1404هـ/1983م.

مثل ما وضع لابن إسحاق، ومثل ما رواه الصُّحفيون ما كانت إليه حاجة ولا فيه دليل على علم"(الطبقات، ص11).

2- قضية الانتحال:

تصدى ابن سلام في مقدمته إلى ضروب الانتحال وأسبابه، فدون في ذلك نظرات لم يطورها من جاء بعده من النقاد ومؤرخي الأدب العربي، فمن ذلك قوله: "فلما راجعت العرب رواية الشعر (بعد تشاغل العرب عنه بالجهاد والفتوحات) استقل بعض العشائر شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قَلَّتْ وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم. ثم كانت الرواة بعدُ فزادوا في الأشعار التي قيلت؛ وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا ولا ما وضع المولودون، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل بادية من ولد الشعراء أو الرجل ليس من ولدهم فيشكل ذلك بعض الأشكال"(الطبقات، ص39- 40). واتهم حمادًا الراوية بأنه "كان ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره ويزيد في الأشعار" (الطبقات، ص41).

فكرة الطبقات

بنى ابن سلام كتابه، كما يدل عنوانه على فكرة "الطبقات"، فذكر من شعراء الجاهلية عشر طبقات في كل طبقة أربعة شعراء، ثم اتبعهم بذكر ثلاث طبقات أخرى هي: طبقة أصحاب المراثي، وطبقة شعراء القرى العربية، وطبقة شعراء اليهود؛ ثم جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات أخرى، منتهياً بذلك إلى أواخر العصر الأموي، ولم يلق بالاً إلى من نشأ بعدهم من شعراء حتى عصره.

الأساس في قسمة الشعراء إلى طبقات

ولابد لمن يطالع هذه القسمة من أن يتساءل: على أي الأسس أقام ابن سلام هذا التمييز والتدريج؟ يبدو أن:

"الفحولة" هي الأساس الأول في ذلك، فكل من ذكرهم في كتابه شعراء فحول، صرح بذلك لدى ذكره شعراء الجاهلية "فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً"، ولم يصرح به عندما ذكر طبقات الإسلاميين، لكنه قد يستنتج من طبيعة عمله في الكتاب. وهنا يتجلى لنا كيف أن ابن سلام وسع من حدود فكرة الأصمعي وأعاد صياغتها، فقد كان الأصمعي يقسم الشعراء إلى فحول وغير فحول، فجاء ابن سلام وقال: هم فحول إلا أن الفحولة تتفاوت، فمثلاً كان الأصمعي لا يعد الأعشى وكعب بن زهير في الفحول، فجاء ابن سلام ووضع الأعشى في الطبقة الأولى من فحول الجاهلية، وكعبًا في الثانية، وكان الأصمعي يقول في الأسود بن يعفر أنه يشبه الفحول، ولكن ابن سلام يقول: "وكان الأسود شاعراً فحلاً؟"(الطبقات، ص123).

أما الأساس الثاني فهو **تقارب كل أصحاب طبقة في أشعارهم،** وهذه قاعدة هامة، ولكنا اليوم إذا احتكما إلى مقاييسنا النقدية لم نجد بين شعر الأعشى وشعر زهير أو النابغة شبهاً كبيراً، وترددنا في أن نضع أبا ذؤيب الهذلي مع النابغة الجعدي في طبقة واحدة، كما فعل ابن سلام، للتباين بين الشاعرين وأشعارهما. وأحياناً يكون هذا التشابه الذي اعتمده ابن سلام تشابهًا في الموضوع كأن يجمع أصحاب المراثي في طبقة واحدة، وكأن يضع ابن قيس الرقيات والأحوص وجميل بثينة ونصيبًا معًا؛ لأنه يشتركون في الغزل. ويجمع بين الرجاز في طبقة.

ومن الأسس كذلك، أنه يحشد شعراء كل قرية ينظر إلى صلتهم ببيئة واحدة. ومنها، أنه يجمع شعراء جنس واحد معًا ينظر إلى صلات مشتركة كثيرة.

ولكن يمكن القول بأن سائر التقسيمات مبهمة لا نستهدي فيها إلى أسس واضحة أو متينة. ويبدو التصنيف الرباعي قائمًا على نوع من التحكم في العدد. بل إن ابن سلام يصرح بلك حين يحدثنا أنه وضع أوس بن حجر في الطبقة الثانية مع أنه يستحق أن يكون في الأولى، غير أن اقتصاره على أربعة في كل طبقة هو الذي اضطره إلى ذلك. (الطبقات، ص81).

وهناك مبدأ اعتمده الأصمعي من قبل فجعله ابن سلام أحد الأسس في التدريج الطبقي، فقد كان الأصمعي يرى أن الفحولة لا تتحقق بقصيدة أو عدد قليل من القصائد، ولابد من اعتبار "الكم" في إلحاق الشاعر بالفحول، وهذا مبدأ اعتمده ابن سلام حين تحدث عن الطبقة السابعة من فحول الجاهلية فقال: "أربعة رهط محكمون مقلون"(الطبقات ص134)، وإذا سأل ابن سلام كيف تقدم طرفة وعبيد ابن الأبرص ولم يصح لهما إلا عشر قصائد قال: "وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة"، ولكن يفترض ابن سلام هنا أن شهرتهما وتقدمهما يوجبان أن يكون لهما شعر كثير إلا أن أكثره ضاع، وضياعه لا يحرمهما التقديم.

وبقي من مقاييس الأصمعي مقياس "اللين"، وقد كان هذا المقياس حاضرًا في ذهن ابن سلام، غير أنه لم يقرنه بالخير، بل إنه تحدث عن تعهر الشعراء دون أن نحس أنه يربط هذا التعهر بقوة الشعر أو ضعفه، ولكنه اتخذ "اللين" أداة للتوقف في أخذ الشعر والاسترابة

فيه، ذلك شأنه عندما تحدث عن شعراء قريش فقال: "وأشعار قريش أشعار فيها لين فتشكل بعض الأشكال"(الطبقات، ص204)، وبدلاً من أن يقول في شعر حسان ما قاله الأصمعي من أن شعره لان بسبب الخير، أوحى إلينا أن هذا اللين إنما هو سمة تدل على الانتحال، فقال عن حسان: "وهو كثير الشعر جيده، وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد؟ وضعوا عليه أشعارًا كثيرة لا تتقى"(الطبقات، ص179)، وكأنه يقول: إن اللين ليس من قبل الخير وإنما هو من قبل الوضع.

تلك صورة موجزة لما أداه ابن سلام في تاريخ النظرية النقدية القديمة، ومنها يتضح لنا كيف عاد إلى المبادئ القديمة فمنحها شكلاً جديدًا ووسع منها أو غير بعض التغيير في مدلولها. وحاول أن يخلق نظامًا جديدًا لدراسة الشعراء، كانت بذوره موجودة في الصراع حول الأربعة الكبار من شعراء الجاهلية، والثلاثة الكبار (جرير والفرزدق والأخطل) من شعراء الإسلام، ولكن ابن سلام لم يتجاوز التصنيف العام وبعض الأحكام الموجزة على كل شاعر.

إن نظرية الطبقات جليلة حقًا ولكنها تظل قوالب إذا هي لم تعتمد الدراسة التحليلية وتبيان الأسس المشتركة والسمات الغالبة، ومن ثم كانت نظرية صعبة، آثر النقاد ومؤرخو الأدب من بعد تحاشيها فرارًا من تلك الصعوبة.

كتاب (الشعر والشعراء)

لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (213 – 276هـ)

لم يتضح النقد الأدبي في واحد من مؤلفات ابن قتيبة كما اتضح في مقدمة كتاب "الشعر والشعراء"، فهي بيان بموقفه النقدي عامة،

ودستور مستقل بمواده وأحكامه، وبينها وبين طبيعة الكتاب نفسه تباين واضح، فبينا تهدف هي إلى تصوير موقف المؤلف من الشعر يجيء الكتاب دليلاً موجزًا ليستعمله المتأدبون من طبقة الكُتَّاب كي يتعرفوا إلى أهم الشعراء القدماء والمحدثين، ويستظهروا الجيد من أشعارهم، وبين الغايتين فرق واسع لا يبيح لنا أن نتهم ابن قتيبة بأنه وضع مبادئ عجز عن تطبيقها.

وقد تناول ابن قتيبة العديد من القضايا النقدية، لعل من أهمها:

قضية القديم والجديد

لم يهتم ابن قتيبة كثيرًاعند ترجمته للشعراء بالناحية الزمنية، مما قد يومئ إلى أنه لم يكن يحفل أيضًا بدراسة الشعراء حسب العصور الأدبية.. يؤكد هذا قوله:"ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد عنهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم. فكل من أتى بحسم من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا

به عليه. ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله أو حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه " (الشعر والشعراء، ص ص: 10- 11).

فموقف ابن قتيبة من الشعر المحدث المنتشر في عصره موقف عادل، فقد حاول أن يصدر حكمًا لظاهرة منتشرة في عصره، وهي الانتقاص من الجديد إلى درجة الاحتقار، فما كان موقف ابن قتيبة؟ موقفه يتبين من قوله: (نظرت بعين العدل). وهنا نلمس أن ابن قتيبة أراد أن يكون قاضيًا في هذا الأمر، فهو يتعامل مع النص وليس مع الشاعر، ولم يتحدث عن النقاد الذين كانوا يهاجمون المحدث، ولكن أشار إليهم بقوله: (علمائنا)، وهنا يعمد ابن قتيبة إلى تفصيل قضية الاحتقار بوجود فئة من العلماء بالشعر متحيزين للقديم(يستجيدون الشعر السخيف) و(يرذلون الشعر الرصين).. إذن القضية ليست قضية جودة شعر، بل مجرد ميل للقديم، وهو يصفهم بـ"العلماء" وكأنه يلومهم على ذلك، ولكن كيف دافع ابن قتيبة عن موقفه من هذه الإشكالية التي كانت منتشرة في عصره؟

قرر أن قضية العلم بالشعر والبلاغة ليست قاصرة على زمن دون زمن، كما أن جريرًا والفرزدق والأخطل من شعراء بني أمية وهم محدثون في زمانهم أصبحوا قدماء في العصر العباسي بالنسبة لمن بعدهم، وهكذا فيمن يأتي من الشعراء بعدهم.

إذن هو يحاول أن يصدر حكمًا عدلاً في النص الجديد، فالموقف من النص لا يقوم على اعتبار الزمن، بل على اعتبار الجودة، لأن هناك علماء فضلوا الشعر القديم على الشعر المحدث ليس لسبب سوى قدمه فعامل الزمن هو الذي حكم هؤلاء العلماء، بينما ابن قتيبة يرفض هذا

العامل، وبذلك يتخذ موقفا وسطا بين أنصار القديم وأنصار المحدث؛ إذ إن تعامله انصب على النصوص وفقا لمعايير فنية، تسقط معيار الزمن، وتنظر لفاعلية النص، وليس لصاحبه.

قضية اللفظ والمعنى

لهذه القضية ركنان (اللفظ - المعنى) وميزان (الجودة - الرداءة) ولا بأس أن يتجه ابن قتيبة في هذا نحو المنطق - وإن يكرهه - فيجد أن الشعر أربعة أضرب، لا تسمح القسمة المنطقية - في نظره - بأكثر منها: (أ) لفظ جيد ومعنى جيد. (ب) لفظ جيد ومعنى رديء. (ج) لفظ رديء ومعنى جيد. (د) لفظ رديء ومعنى رديء.

وقد استعملنا هنا لفظتي "الجودة والرداءة" وإن كان ابن قتيبة لم يستعملهما وإنما استعمل أحياناً: "ضرب حسن لفظه فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى" أو "ضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه"، ولم يستعمل لفظتين حاسمتين في دلالتهما؛ وإنما فعل ذلك ليكون أبعد عن الحدة التي قد تستشف من قولنا "جيد ورديء"، وآثرنا إلزامه بلفظتين لكي لا تضطرب عليه القسمة المنطقية، فالمسألة إذن مسألة صلة بين المعنى واللفظ، وعلاقة الجودة في كليهما معًا هي المفضلة، وهذا يعني أن المعاني نفسها تتفاوت، وإنها ليست كما زعم الجاحظ "مطروحة في الطريق"، ويستشف من أمثلة ابن قتيبة أن المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة. ولكن هذه الأمثلة نفسها تشير إلى أنه يستمد حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة في الأكثر.

إن قضية "اللفظ والمعنى" لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث تتطور إلى ما نسميه "الشكل والمضمون"، ولا هي استطاعت أن تقترب مما قد يسمى "الصلة الداخلية" بين هذين، ولعلها كانت ذات أثر بعيد

في صرف النقد عن تبين وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي، غير أنها رغم ذلك، أسلم من الانحياز السافر إلى جانب اللفظ.

ثنائية الطبع والتكلف

إلى جانب معادلة اللفظ والمعنى، وقف ابن قتيبة عند قسمة ثنائية في النظرية الشعرية، فقد كثر الحديث في عصره عن الطبع والتكلف، دون تحديد لهذين المصطلحين، فتناولهما ابن قتيبة بالتفسير والتمثيل. وقد خفي على الدارسين المحدثين أن قلة "المصطلح النقدي" لدى ابن قتيبة جعلته يستعمل اللفظتين بمدلولات مختلفة، فالتكلف حين يكون وصفًا للشاعر مختلف عن "التكلف" حين يكون وصفًا للشعر، تقول: شاعر "متكلف" - بكسر اللام - وتعني ما نعنيه حين نقول: إنه "صانع"؛ ولهذا يقول ابن قتيبة: "فالمتكلف من الشعراء هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة؟" (الشعر والشعراء، ص 22).

ولا نظن أن ابن قتيبة يسترذل شعر زهير والحطيئة أو يراهما دون من يسميهم "الشعراء المطبوعين".

وأما الشاعر المطبوع فهو الذي يأتي كلامه عفو الخاطر.

يقول ابن قتيبة: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يَتزحَّر[1]" (الشعر والشعراء، 34).

---

(1) يتزحر: أخرج صوته أو نَفَسه بأنين من عمل أو شدة.

وهـذا يعـني أن الطبـع يشـمل القـول علـى البداهـة مثلمـا يشـمل "الصنعة الخفيـة" الـتي لا تظهـر علـى وجـه الأثـر الفـني. فـإذا قلـت: "شـعر متكلف" - بفتح اللام المشددة - عنيت ظهـور "التفكـر وشـدة العنـاء ورشح الجبين وكثرة الضرورات وحذف ما بالمعاني إليه حاجة وزيادة مـا بالمعـاني غنـى عنـه" (الشـعر والشـعراء، ص32)، وهـذا يقابـل مـا نسـميه "رداءة الصنعة" ولـيس كـذلك شـعر المنقحين، أمثـال: زهـير والحطيئـة، على أن بعض المتكلف من الشعر قد يكون جيدًا محكمًا - في رأي ابـن قتيبـة - ولكـن لا أظنـه يعـني: مـا تكثـر فيـه الضـرورات ومـا فيـه حذف للضـروري، وإثبـات لمـا يمكـن الاسـتغناء عنـه، وكيـف يكـون في هذا الجيد المحكم، وهو مخل بأبسط مقتضيات البلاغة؟

ويذكـر ابن قتيبـة سمة أخـرى للتكلـف في الشـعر - سـوى رداءة الصنعة - وتلك السـمة "أن تـرى البيـت مقرونًـا بغـير جـاره ومضـمومًا إلى غـير لفقـه" وهـذا مقيـاس هـام لأنـه أول الطريـق إلى الوحـدة الكليـة في القصيـدة عامـة، وفقـدان "الاقـتران" بـين الأبيـات لـيس مـن صـفات شـعر المنقحين، ومن ثم يتضح لنا تماماً أن لفظة المتكلف إذا اقترنت بالشـاعر عنت شيئاً متميزاً عن معناها حين يوصف بها نوع من الشعر، ولذلك قـال أبـن قتيبـة في وصـف أبيـات للخليـل " وهـذا الشـعر بـين التكلـف رديء الصنعة " .

وتقابل لفظة "الطبع" عنـد ابـن قتيبـة مـا سمـاه الجـاحظ "الغريـزة"، وهذه الثانية ترد عند ابن قتيبة أيضاً إذ يقول في تعليله عسـر قـول الشـعر: إنـه قـد ينشـأ، "مـن عـارض يعـترض علـى الغريـزة" أي يـؤثر في "الطبـع"، فـالطبع كلمـة تتعـدد دلالتهـا فهـي قـد تعـني قـوة الشـاعرية أو الطاقـة الشعرية، وذلك في مثل قوله: "والشـعراء أيضـاً في الطبـع مختلفـون، منهم

من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل" (الشعر والشعراء، ص37)، وقد تعني أيضاً "المزاج" حين يتحدث عن تعسر القول على الشاعر في وقت دون وقت وفي مكان دون مكان، ثم هي تختلف اختلافاً دقيقاً عنها عندما تصبح بصيغة المفعول "مطبوع" - إلا أن نتخذ لفظة "مطبوع" لتعني من كان مزاجه يسمح للنظم في كل حين، وهذا شيء ينكره ابن قتيبة نفسه.

الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر

لما وقع ابن قتيبة في نطاق الحديث عن "الطبع" بمعنى "المزاج"، كان لابد له من أن يلتفت إلى الحالات النفسية وعلاقتها بالشعر، وقد تناولها من ثلاثة جوانب:

(أ) من جانب الحوافز النفسية الدافعة لقول الشعر، كالطمع والشوق والطرب والغضب، وما يثير بعض هذه الحوافز كالشراب، والمناظر الطبيعية الجميلة.

(ب) من جانب العلاقة بين الشاعر والزمن، لأن بعض الأوقات ذو تأثير خاص في المزاج الشعري، كأول الليل قبل تفشي الكرى وصدر النهار قبل الغداء.

ولهذين الجانبين أثر في التفاوت بين الشاعر الواحد، فبعض الحالات النفسية والجسدية كالغم وسوء الغذاء تمنع من قول الشعر، واختيار وقت من غير الأوقات المشار إليها لا يصلح كذلك، ولكن الشاعر قد يضطر إلى التغاضي عن الحالة الصالحة والوقت الصالح فيكون ما ينظمه حينئذ مختلفاً متفاوتاً، وهنا يعود بنا التذكر إلى أن الأصمعي عندما علل التفاوت في شعر حسان نسب ذلك إلى الموضوع، ولما

عرض له ابن سلام نسب ذلك إلى اختلاف القائلين (أي الانتحال)، أما ابن قتيبة فإنه ذهب إلى التعليل النفسي في ذلك، ولعله كان في هذا أدق فهماً للطبيعة الإنسانية من صاحبيه، فالشاعر الذي يقول بحافز الرجاء والوفاء، يعتمد التفاوت في شعره على تفاوت قوة الحافزين لديه: "وهذه عندي قصة الكميت في مدحه بني أمية وآل أبي طالب فإنه كان يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة" (الشعر والشعراء، ص22) .

(ج) مراعاة الحالة النفسية في السامعين (أي في الجمهور)، ومن هذه الناحية علل ابن قتيبة بناء القصيدة العربية - من استهلالها بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة والنسيب - "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي إصغاء الأسماع؛ لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل اللّه في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام؛ فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق..." (الشعر والشعراء، ص20).

فابن قتيبة يؤمن أن بناء القصيدة على هذه المقدمات إنما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه، وإشراك السامعين في عاطفة الشاعر، وهي عاطفة تسهل المشاركة فيها لأنها قريبة إلى القلوب جميعًا.

كما يرى أن مبنى القصيدة لابد أن يظل متناسب الأجزاء معتدل الأقسام فلا يطيل في قسم منها فيمل السامعين، ولا يقطع وبالنفوس ظمأ إلى مزيد.

ومع ابن قتيبة يقر بأن أجزاء القصيدة قد تتكون من مقدمة طللية ومن نسيب ثم من وصف الرحلة للممدوح ثم المدح، فإنه في وقفته عند مبدأ التناسب يرينا أنه يحس إحساساً دقيقاً بالطول المعين الذي لابد للقصيدة أن تحافظ عليه.

وقد فهم بعض الدارسين مما سبق: أن ابن قتيبة يصر على أن يظل هذا الشكل نظاماً صارماً لكل شاعر جاهلياً كان أو إسلامياً أو محدثاً، وأنه حرم على المتأخرين التحلل من ربقة هذا النظام.

وهذا الوهم منشؤه قول ابن قتيبة: "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام" - وما أرى ابن قتيبة هنا يؤكد شيئاً سوى التناسب. أما قوله بعد ذلك: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري لأن المتقدمين وردوا الأواجنوالطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على منابت الشيح والحنوة والعرارة" (الشعر والشعراء، ص22). فليس ثمة أوضح منه في الدلالة على تحريم التقليد الشكلي المضحك، وإحلال مواد الحضارة محل مواد البداوة في الشعر. ومن ذا الذي ينكر أن استعمال الحصان أو الحمار بدل الجمل وذكر الأجاص والتفاح بدل الشيح والعرار لا يكون تقليداً مستهجناً مضحكاً؟ للشاعر أن يجدد بما يناسب عصره - دون حكاية قياسية تدل على ضعف الخيال أو أن يعيد كر الرحلة ووصف الطلل - وإن لم يوجدا في عصره - لأنهما قد أصبحا لديه رمزاً لا حقيقة، والرمز ذو محل مقبول، فأما

المحاكاة القاصرة فإنها سيئة الوقع تستثير الاهتزاء، وكأن ابن قتيبة يومئ من طرف خفي إلى أن أبا نواس لم يصنع شيئاً فنياً في دعوته، وإن كان ألبق من غيره من المأخوذين بمواد الحضارة، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية.

اهتمام ابن قتيبة بالشاعر يفوق اهتمامه بالشعر:

مما تقدم نرى أن اهتماما ابن قتيبة متجه في أكثره نحو الشاعر (دون إغفال للشعر والجمهور) فهو إما متكلف أو مطبوع، ولحالته النفسية أثر بين في الشعر، وللغرائز عند الشعراء أثر في تبيانهم في الفنون الشعرية المختلفة. ومن التفت إلى الشاعر واهتم به هذا الاهتمام بين الأركان الثلاثة (الشاعر - الشعر - الجمهور) كان لابد له من أن يعرج على ما يحتاجه الشاعر من ثقافة، ولهذا نجد ابن قتيبة يخص الثقافة السماعية بالاهتمام، فالشعر بعد علم الدين أحوج "العلوم" إلى ذلك "لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشي وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه" (الشعر والشعراء، ص26) فأما الثقافة التي تستمد من الدفاتر والصحف فإنها توقع أهلها في التصحيف والتحريف.

وقد يسأل الدارس الحديث: إذا كان ابن قتيبة مهتماً بالشاعر كل هذا الاهتمام، فأين حديثه عن الخيال؟ وهذا سؤال لا يعرض للقدماء، لأن الحديث عن "الطبع" عندهم يتضمن الجواب عليه. فالطبع يتضمن - فيما يتضمنه - تلك القوة التخيلية التي تستثار بالحوافز أو بالطواف في "الرباع المخلية والرياض المعشبة" أو بالوقوف عند الماء الجاري والمكان الخضر الخالي، وقوة الخيال هي قوة "الغريزة" نفسها،

وهي قوة متفاوتة بمقدار اختلاف المؤثرات فيها، وهي بحاجة إلى دربة عن طريق الثقافة.

ويورد ابن قتيبة ملاحظات جزئية، فيعود للاستثناء على قاعدة (جودة اللفظ وصحة المعنى) فيقول: إن بعض الشعر يروى لخصائص أخرى كالإصابة في التصوير أو جمال النغمة أو طرافة المعنى المستغرب أو لأسباب خارجية أخرى كأن يكون صاحبه مقلاً أو عظيماً في الموقع الاجتماعي، وهذه أشياء لا تحدد الشعر وإنما تحدد أسباب الرواية أو الاستحسان لبعض ضروبه. ثم يتحدث ابن قتيبة عن عيوب الإعراب، وعن بعض الضرورات التي يرتكبها الشعراء، ولكنه ينصح الشاعر بأن لا يعتمد وزناً مضطرباً ويختم مقدمته بقوله "أسير الشعر والكلام المطمع.. الذي يطمع في مثله من سمعه وهو مكان النجم من يد المتناول" (الشعر والشعراء، ص46- 47) .

مميزات ابن قتيبة في النقد:

وعلى الرغم من فقر المصطلح النقدي لدى ابن قتيبة فقد تمرس في مقدمته بأكبر المشكلات النقدية التي سيكثر حولها الحديث من بعده، فتحدث عن الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى، والتكلف وجودة الصنعة، وعن ضرورة التناسب بين الموضوعات في القصيدة الواحدة وتلاحقها في سياق، واعتمادها على وحدة معنوية تقيم التلاحم و "القران" بين أبياتها، وعن أسباب خارجة عن الشعر أحياناً تمنحه في نفوس الناس منعزلة وقيمة، وعن العيوب الشكلية التي تعتري العلاقات الإعرابية والنغمات الموسيقية والقوافي. وألمح إلى أهمية التأثير في نفسيات الجماهير بالتناسب والمشاركة العاطفية، وتحدث عن الشاعر متكلفاً ومطبوعاً، وعن المؤثرات والحوافز التي تفعل فعلها في نفسه، وعن علاقة

الشاعرية بالأزمنة والأمكنة وعن ثقافة الشاعر، وتفاوت الشعراء في "الطاقة الشعرية"؛ وبذلك كان من أوائل النقاد اللذين لم يتهيبوا الوقوف عند القضايا النقدية الكبرى، كما كان من أبرزهم التفاتاً إلى العوامل النفسية والمبنى الفني الكلي؛ وبينا ذهب الجاحظ إلى وضع نظريات لم ينضجها البحث والدرس، وضع ابن قتيبة استنتاجات تدل على خاطر ذوقي نقدي أصيل، كانت كفاءً بنقل النقد إلى مرحلة جديدة.

كتاب (البديـــع)

لأبي العباس عبد الله بن المعتز (– 296هـ)

يصح لنا أن نقول: إن أبا تمام كان يمثل "مشكلة فنية" لدى ابن المعتز، وأن هذه المشكلة بدأت مبكرة في تصوره لها، وكانت سبباً من الأسباب التي وجهته إلى تأليف كتاب (البديع)، ليدل على أن هذا الفن موجود عند العرب وفي القرآن والحديث وكلام الصحابة، وأن المحدثين لم يكونوا مبتكرين له وأن "حبيب بن أوس من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرغ فيه واكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف" (البديع، ص1).

وقد كان ابن المعتز على وعي بأن هذا الفن لم يعرفه العلماء باللغة والشعر القديم، ولا يدرون ما هو وما هي الأنواع التي تقع تحته، وأنه مبتدع في استقصائه لصوره وأنواعه غير مسبوق إلى ذلك؛ وقد ألف كتابه سنة274 وكان أول من نسخه منه هارون بن يحيى بن أبي المنصور المنجم (البديع، ص58).

وفنون البديع عنده خمسة وهي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد إعجاز الكلام على ما تقدمها والمذهب الكلامي؛ وقد كان الجاحظ ذكر البديع وأورد أمثلة منه في البيان والتبيين، وهو صاحب مصطلح "المذهب الكلامي" بإقرار ابن المعتز نفسه، وبعض المصطلحات الأخرى إنما هي مما استعمله الناس قبل ابن المعتز، فالاستعارة مثلاً مصطلح قديم. كذلك يفهم من خبر مروي عن أبي الحسن علي بن الحسن الأخفش أن الخليل والأصمعي كانا يعرفان "الطباق". ويروي أحدهم عن الأصمعي حديثاً في المطابقة، وانه كان يمثل عليها بقول زهير:

ليث بعثر يصطاد الرجال إذا ما كذب الليث عن أقرانه صدقا

وقول الفرزدق:

لعن الإله بني كليب إنهم لا يغدرون ولا يفـــــــــون لجـــار

(يريد التطابق بين كذب وصدق؛ وبين لا يغدرون ولا يفون).

ولكن فضله إنما يتمثل في حشد الشواهد لها من النثر والشعر في القديم والحديث.

ومع أن الكتاب قد سمي باسم "البديع"، وهو موضوعه الرئيسي، فإن ابن المعتز أضاف إليه "بعض محاسن الكلام والشعر" لتكثر فائدة كتابه، فتحدث في الالتفات والاعتراض والرجوع وحسن الخروج وتأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل الذي يراد به الجد والتضمين والتعويض والكتابة والإفراط في الصنعة وحسن التشبيه، فكأنه كان يضع كتاباً في البلاغة، مصراً على أن لفظة "البديع" لا تتناول إلا الخمسة الأولى.

والكتاب يمثل مع "البيان والتبيين" النواة لعلم البلاغة العربية، ولا يمس النقد الأدبي إلا بطريقة عارضة، من حيث إن النقاد من بعد شغلوا أنفسهم ببعض هذا المصطلح البلاغي في تقويمهم للشعر. غير أن الروح التي أملت الكتاب كانت تمثل جانباً من الحركة النقدية في القرن الثالث، على نحو طريف معكوس، فبدلاً من إنصاف الشعر المحدث، ذهب ابن المعتز ينصف القديم، وعن هذه الطريق أكد أن البديع لم يكن بدعاً مستحدثاً، وإنما كان الفضل فيه للقدماء، فالبديع إذن جزء من الموروث الكبير، وهو بهذا ذو أصول راسخة، وليس العيب فيه وإنما العيب في الإفراط في استخدامه، والإفراط مذموم في كل الأمور.

كتاب (عيار الشعر)

لأبي محمد بن أحمد بن طباطبا (- 322)

لابن طباطبا كتب ألفها في الأشعار والآداب أشهرها "عيار الشعر"، وهو من الكتب التي لفتت إليها التوحيدي فأكثر من النقل عنه في (البصائر) وفي (المنتزع)، كما تأثر به آخرون من بعد، وفي الرد عليه ألف الآمدي: "نقض عيار الشعر".

وقد نعد (عيار الشعر) في تاريخ النقد الأدبي حلقة متممة لما جاء به ابن قتيبة. إذ يبدو أنه اطلع على مقدمة "الشعر والشعراء" وأفاد من الأحكام والنظرات التي وردت فيها، وكانت لديه أثارة من ثقافة فلسفية أو اعتزالية أفادته في تعميق نظرته عامة وإن لم تلهمه أحكاماً بعينها، كما أنها لم تمنح كتابه اتساقا في التبويب والتأليف، ولذلك جاء مقالة استطرادية في النقد معتمدة على صفاء الذوق الفني دون سواه.

تعريف الشعر عند ابن طباطبا:

يعرف ابن طباطبا الشعر بأنه "كلام منظوم" وأن الفرق بينه وبين النثر إنما يكمن في النظم، وأن نظمه معلوم محدود. ويجب أن نقر بأن هذا التعريف على قصوره لم يتعرض لذكر التقفية التي سيتعرض لها قدامة بقوة، ولكنه يشارك تعريف قدامة في النص على أن الشاعر مستغن عن العروض، إذا كان صحيح الطبع والذوق.

ثقافة الشاعر:

ثم يتناول - كما تناول ابن قتيبة قبله - ثقافة الشاعر فينص على ضرورة "التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه؟ الخ "(عيار الشعر، ص4) .

اتباع السنة العربية في الشعر

اتباع السنة أو الموروث هو معتمد ابن طباطبا في النقد، وهو على تضييقه في هذه الاتباعية ينفذ إلى أغوار عميقة توضح أنه لا يرى الشعر شيئاً منفصلاً عن البيئة والمثل الأخلاقية، وإن لم يستطع أن يطبق على معاصريه قانون "تغير البيئات والأزمنة". فللعرب طريقة في التشبيه مستمدة من بيئتهم؛ لأن "صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو على أوصافهم ما رواه منها وفيها. وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع وصيف وخريف؛ من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن. وكل متولد من وقت نشوئه وفي حال نموه إلى حال انتهائه"(عيار الشعر، ص10). وقبل أن يسرع الشاعر إلى رد بعض تشبيهاتهم، عليه أن

يتفحصها مفتشاً عن معناها "فإنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته" فإذا استبان ذلك لطف موقعه لديه(عيار الشعر، ص11).
وللعرب مثل عليا هي متكؤهم في المدح والهجاء "منها في الحلق: الجمال والبسطة، ومنها في الخلق: السخاء والشجاعة والحلم والحزم والعزم والوفاء والعفاف والبر والعقل والأمانة؟.."(عيار الشعر، ص12) فهذه مما يمدح به كما إن أضدادها تصبح موضوعاً للهجاء. على أن هناك حالات تؤكد هذه المثل، فالجود في حال العسر أهم من مجرد الجود، والبخل من الواجد القانع أشنع، وهكذا تتخذ هذه المثل نفسها مراتب متفاوتة تتشعب منها فنون من القول وصنوف من التشبيهات، وما من شك في أننا هنا نقترب اقتراباً شديداً من نظرية قدامة في هذا الصدد. كما سنبين ذلك في موضعه، ولكن يبدو أن كلاً من الناقدين كان يعمل على حدة دون أن يتأثر أحدهما برأي الآخر أو يسمع به.

للعرب إذن طريقة خاصة في التشبيه من وحي بيئتهم ولهم مقاييس يعتمدونها في المدح والذم؛ ولهم أيضاً سنن من معتقدات لا تفهم معانيها إلا بالتحصيل، وهي أشبه بالمنجم الأسطوري الذي لا بد للشاعر أن يغترف منه عند الحاجة، كسقيهم العاشق للماء على خرزة تسمى السلوان، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، وكحذف الصبي منهم سنه إذا سقطت في عين الشمس، وغير ذلك (عيار الشعر، ص32 وما بعدها)، وكل ذلك يمثل "السنة" الكبرى التي يجدر بالشاعر أن يثقفها ليجيء شعره كأشعارهم.

الشعر نتاج الوعي المطلق

غير أن هذا الالتزام بالسنة - لدى ابن طباطبا - لا يعدو مرحلة الاستعداد والتثقيف والدرس والتحصيل، لأنه لا يلبث عند الخوض في

طريقة بناء الشعر أن يقضي قضاء مبرماً على ما سماه النقاد بشعر الطبع عند العرب، وأن يعتمد صنعة جديدة المضمون والطريقة في النظم، وتعد نظرته هذه ابتعادا صارخاً عن مفهوم "الغريزة" إذ يصبح الشعر لديه "جيشان فكر" - قائماً على الوعي التام المطلق، خاضعاً للتفقد في اللفظة بعد اللفظة والشطر بعد الشطر والبيت أثر البيت، فهو لا يعترف بطاقة تنظم السياق أو انفعال يبعث تدافع القول، وإنما القصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر، فإذا أراد الشاعر نظماً وضع المعنى في فكره نثراً ثم أخذ في صياغته بألفاظ مطابقة، وقد تأتيه أبيات غير متناسقة فيأخذ في تنسيها حتى تطرد وتنتظم، فإذا وجد موضعاً يحتاج بيتاً لاستكمال السياق نظمه وأدرجه في موضعه، فإذا انتهت القصيدة عاد عليها يحاكم ألفاظها فاستغنى عن كل لفظة مستكرهة ووضع بدلها لفظة سهلة نقية، "وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تشاكله" (عيار الشعر، ص5)، ويقول أيضاً في موضع آخر من كتابه: "وينبغي للشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم معانيها له ويتصل كلامه فيها ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه؟ كما انه يحترز من ذلك في كل بيت. فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها. ويتفقد كل مصراع. هل يشاكل ما قبله؟" (عيار الشعر، ص124) .

تضاؤل المسافة بين القصيدة والرسالة

لقد كان من الممكن لدى بعض النقاد السابقين أن تتخذ بعض قواعد البلاغة الخطابية مقاييس للشعر، أما ابن طباطبا فمحا الفروق بين القصيدة والرسالة النثرية في البناء والتدرج واتصال "الأفكار": "إن للشعر فصولاً فصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة؟ بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله" (عيار الشعر، ص6). وقطع القول الفصل أن: "الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول" (عيار الشعر، ص78)، ولكن يظل هناك فرق بين القصيدة والرسالة: فقد يجوز في الرسالة أن يبنى فيها كل فصل قائماً بنفسه، أما القصيدة فلا يجوز فيها ذلك بل يجب أن تكون كلها "ككلمة واحدة، في انتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف" (عيار الشعر، ص126). غير أن هذا ليس فرقاً بين كل قصيدة وكل رسالة وإنما هو فرق بين القصيدة ونوع معين من الرسائل لا تعتمد فيه وحدة البناء. ومن ثم يضع ابن طباطبا معياراً للشعر المحكم المتقن وذلك انه إذا نقض بناؤه وجعل نثراً لم تبطل فيه جودة المعنى ولم تفقد جزالة اللفظ (عيار الشعر، ص7).

الوحدة في القصيدة وحدة بناء

ومن هذا يتضح أن القصيدة قد تتعدد موضوعاتها، وأن الوحدة فيها قد تكون وحدة بناء وحسب، فتلك هي الغاية الكبرى من هذا التدقيق في التوالي والتدرج وإقامة العلاقات بين الأجزاء. والصورة الصناعية لا تفارق خيال ابن طباطبا في عمل الشعر، فالشاعر تارة

كالنساج الحاذق (عيار الشعر، ص5)، وتارة كالنقاش الرقيق الذي "يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان" وتارة هو كناظم الجوهر يؤلف بين النفيس الرائق ولا يشين عقوده برص الجواهر المتفاوتة نظماً وتنسيقاً (عيار الشعر، ص5- 6) . ومن ثم تصور ابن طباطبا الوحدة في العمل الفني كالسبيكة المفرغة من جميع أصناف المعادن (عيار الشعر، ص10)، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً؟ لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها (عيار الشعر، ص126- 127) - صنعة خالصة لا تنبعث فيها حركة من نمو ولا تمازجها حياة عضوية، تلك هي صورة "الوحدة" عند هذا الناقد الذي لا يعرف إلا التأني العقلي الواعي في التقدير والرصف.

مأزق الشعر المحدث، وقضية السرقات

الشاعر المحدث في رأي ابن طباطبا واقع في محنة، فهو يقول: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما قصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول وكان كالمطروح المملول" (عيار الشعر، ص9)، فإذا شاء هذا الشاعر المحدث أن يأتي بما يحظى بالقبول كان لابد له من التدقيق في الصنعة أضعاف ما كان يمارسه منها الشاعر القديم.

قلة المعاني لدى الشاعر المحدث وطريقته في تحصيلها

إن مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدث فلا بد له من قانون للأخذ والسرقة، وقانون ابن طباطبا شبيه بما ذكرنا عن غيره من النقاد

في القرن الثالث: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه" (عيار الشعر، ص76).

كيف يمكن للشاعر أن يأخذ المعنى من غيره بحيث يخفى أخذه على النقاد؟ إن من يعلم الشاعر كيف يصنع قصيدته بيتاً بيتاً بل كلمة كلمة لابد له من أن يعلمه طريقة من السرقة لا يناله فيها الحد: على الشاعر أن يستعمل "المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف الإنسان استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي لا يحتاج إليها، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن"(عيار الشعر، ص77- 78). وتعود صورة الجوهري الصائغ إلى ذهن ابن طباطبا فيشبه هذا الأخذ بعمل الصائغ الذي يذيب الحجر الكريم ويعيد صياغته بأحسن مما كان عليه "فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها وأظهر الصباغ ما صبغه على غير الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ.." (عيار الشعر، ص78).

صورة العلاقة بين اللفظ والمعنى

وقد يقف النقد المعاصر موقف المخالفة الصريحة والمباينة التامة لرأي ابن طباطبا هذا، ولكنه لابد أن يكبر فيه - من هذه الناحية - شيئين: أولهما هذا التصور الذي لا يختل أبداً لصورة القصيدة في

نفسه، وثانيهما هذا الإلحاح الشديد على نوع من الوحدة لا نجده كثيراً عند غيره من النقاد. وحين قلنا: إنها وحدة لا تنبعث فيها حركة من نمو كنا نشير إلى هذا المجاز "المعدني" أو "الصباغي" الذي قد استولى على خياله، حتى أضعف لديه صورة مجاز آخر قائم على الحياة النابضة. وذلك هو تصوره للعلاقة بين المعنى واللفظ في القصيدة على نحو العلاقة بين الروح والجسد، وهو ينسب هذا الرأي لبعض الحكماء: "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه كما قال بعض الحكماء: الكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه" (عيار الشعرص11).

وذلك تصور يجعل الصلة بين اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا أوضح مما رسمه ابن قتيبة، على أنه ربما لم يقتصر في العلاقة بينهما على الوجوه الأربعة التي عدها القتبي، لأنه لا يريد أن يلتزم بقسمة منطقية. فهناك أشعار مستوفاة المعاني سلسلة الألفاظ، وأشعار غثة الألفاظ باردة المعنى، وأشعار حسنة الألفاظ واهية تحصيلاً ومعنى، وأشعار صحيحة المعنى رثة الصياغة، وأشعار بارعة المعنى قد أبرزت في أحسن معرض وأبهى كسوة وارق لفظ، وأشعار مستكرهة الألفاظ قلقة القوافي رديئة النسج (دون إشارة ما تتضمنه من المعاني)، مما يشير إلى أن ابن طباطبا يصدر في حديثه عن مستويات مختلفة، وعن تذوق خالص لا علاقة له بالتقسيم المنطقي.

تأثير الشعر:

ولما كان ينظم الشعر في رأي ابن طباطبا عملاً عقلياً خالصاً، كان تأثير الشعر عقلياً كذلك، لأنه مقصود بمخاطبة الفهم، ووسيلته إلى هذه المخاطبة هي "الجمال" أو الحسن، والسر في كل جمال: الاعتدال، كما أن علة القبح هي الاضطراب، ولذلك لا يتحقق جمال

الشعر إلا بالاعتدال - أي الانسجام - القائم بين صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فإذا تم له ذلك كان قبول الفهم له كاملاً، فإذا نقص من اعتداله شيء أنكر الفهم منه بقدر ذلك النقصان، والفهم هو القوة التي تجد في الشعر "لذة"، مثلما أن كل حاسة تلتذ بما يليها وتتقبل ما يتصل بها: "فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر؟ الخ" (عيار الشعر، ص14).

الصدق أساس الشعر:

ما دام الفهم هو منبع الشعر ومصبه، فلا غرابة أن يجعل ابن طباطبا عنصر "الصدق" أهم عناصر الشعر وأكبر مزاياه؛ لأن هذا الصدق صنو للاعتدال الجمالي في حرم الفهم: "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل" (عيار الشعر، ص14)، فالجمال والحق (أو الصدق) مترادفان هنا في الدلالة، فهذا الصدق يعني السلامة التامة من "الخطأ" في اللفظ و "الجور" في التركيب و"البطلان" في المعنى، أي هو أن يتمتع الشعر بالاعتدال بين هذه العناصر جميعاً، فإذا هو بسبب هذا الصدق شيء جميل؛ لأن "ميزان الصواب" قبل ما فيه من لفظ ومعنى وتركيب.

ضروب الصدق ومواطنه في الشعر:

ذلك هو الصدق في محمله العام، ولكنه لابد من أن يتحقق أيضاً في الفنان نفسه، وفي بعض عناصر العمل الفني، ولهذا كانت لفظة الصدق متفاوتة الدلالة عند ابن طباطبا:

(1) فهناك الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها (عيار الشعر،

ص15- 16)، وهذا يشبه ما نسميه "الصدق الفني" أو "إخلاص" الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

(2) وهناك صدق التجربة الإنسانية عامة، وهذا يتمثل في قبول الفهم للحكمة "لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها" (عيار الشعر، ص120)

(3) وهناك الصدق التاريخي، وذلك يتمثل عند "اقتصاص خبر أو حكاية كلام"، وهنا يجيز ابن طباطبا للشاعر إذا اضطر أن يزيد أو ينقص على شرط أن تكون "الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان بهما وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه" (عيار الشعر، ص43).

(4) ونوع رابع من الصدق قد ندعوه "الصدق الأخلاقي" وهو ما لا مدخل فيه للكذب بنسبة الكرم إلى البخيل أو نسبة الجبن إلى الشجاع، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها، وهذا يتبين في المدح والهجاء كما يتبين في غيرهما من الفنون، وهو موقف يذكرنا بثناء عمر (رض) على زهير، وأنه كان يمدح الرجل بما فيه، ولكن من المدهش أن نجد سذاجة ابن طباطبا أو مثاليته ترى في كل الشعر قبل عصر المحدثين ما رآه عمر في زهير: "ومع هذا فان من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاء وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر من الإغراق في الوصف والإفراط في التشبيه

وكان مجرى ما يوردونه مجرى القصص الحق والمخاطبات بالصدق..."(عيار الشعر، ص9).

أما المحدثون فلم يعودوا يستطيعون هذا النوع من الصدق، ولذلك أصبح تقدير شعرهم إنما ينصرف إلى معانيهم المبتكرة وألفاظهم المنتظمة ونوادرهم المضحكة. والأناقة العامة التي تمازج أشعارهم "دون حقائق ما يشتمل عليه المديح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها" (عيار الشعر، ص9) .

ومثل هذا التصور يفسر لنا لم كانت "السنة" العربية في الشعر تملك لب ابن طباطبا، ذلك لأنه لم يكن يرى المثل الأعلى الفني في تلك السنة وحسب، بل لأنها كانت في تصوره مثالاً أخلاقياً كذلك.

(5) أما النوع الخامس من الصدق فهو الصدق التصويري أو ما يسميه ابن طباطبا "صدق التشبيه" وهو ينص عليه في غير موطن من كتابه؛ على الشاعر أن "يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته" (عيار الشعر، ص6)، وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى (عيار الشعر، ص7)، وللتشابه أنحاء: منها الصورة والهيئة والمعنى والحركة واللون والصوت، فكلما زاد عدد هذه الأنحاء في التشبيه "قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه" (عيار الشعر، ص17) ومن التشبيهات التي جمعت فيها الصورة واللون والحركة والهيئة قول ذي الرمة:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب   كأنه من كلى مفرية سرب

وفراء غرفية أثأى خوارزها   مشلشل ضيعته بينها الكتب

فمـا كـان مـن التشـبيه صـادقاً قلـت في وصـفه "كأنـه" أو قلـت "كـكـذا" ومـا قـارب الصـدق قلـت فيـه: تـراه أو تخالـه أو يكـاد (عيـار الشـعر، ص23)، فـإذا خـرج الشـاعر عـن الصـدق انتقـل إلى الغلـو والإفـراط، وذلـك عيـب. ومتـى تضـمن الشـعر صـفات صـادقة وتشـبيهات موافقة وأمثالاً مطابقـة تصـاب حقائقهـا ارتاحـت إليـه النفس وقبلـه الفهـم (عيـار الشـعر، ص120- 121) . فـإذا تـوفرت للشـعر أنـواع الصـدق، وتـوفر للشـاعر صـدق التجربـة جـاء شـعراً جميلاً معتـدلاً مـؤثراً، هـكـذا يجـب أن "ينسـق الكـلام صـدقاً لا كـذب فيـه وحقيقـة لا مجـاز معهـا فلسفياً " (عيار الشعر، ص128) .

جور مذهب ابن طباطبا على قوة الخيال والتشخيص في الشعر

ولا يتضح لنا كم كان التزام ابن طباطبا بالحقيقة شديد الجناية على النقد إلا إذا قرأنا بعض الشواهد التطبيقية لديه.

فهو يعيب قول المثقب العبدي على لسان ناقته:

تقول وقد درأتُ لهـا وضيني ... أهـذا دينُه أبداً وديني

أكلُّ الدهـر حـلٌّ وارتحـال ... أما يُبقي عليَّ ولا يقيني

لأن الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة.

ثم يعد من الإيماء المشكل قول الشاعر:

أومت بكفيها من الهودج ... لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مكة أخرجتني ... حباً ولولا أنت لم اخـرج

فهذا إفراط؛ لأن "الإيماء" لا يتحمل كل هذه المعاني التي قالتها.

والخلاصة أن ابن طباطبا في نقده، يرى اتباع السنة حيث أمكن ذلك أمراً لازماً. وينفي الفرق بين القصيدة والرسالة إلا في النظم، ويتصور الوحدة في القصيدة وحدة مبنى قائم على تسلسل المعاني والموضوعات. بحيث تكون "العملية" الشعرية عملاً عقلياً واعياً تمام الوعي. ويعتبر التأثير الآتي من قبل الجمال - وهو الاعتدال - تأثيراً في الفهم على شكل لذة كاللذة التي تجدها الحواس المختلفة في مدركاتها، وإذا كان الاعتدال ميزة للجمال في الكيان الكلي، فان الصدق - على اختلاف مفهوماته - هو الذي يهيئ الفهم لقبول المحتوى والتجربة؛ ذلك موقف نقدي فيه شذوذ حتى على بعض مفهومات النقد المعاصرة حينئذ. إلا أنه موقف متكامل، وفي تكامله سر انفراده، بين سائر المحاولات النقدية.

كتاب (نقد الشعر)

لأبي الفرج قدامة بن جعفر (- 337هـ)

هذا الكتاب من أهم الكتب التي حولت كلاً من البلاغة العربية والنقد العربي إلى علم، "حيث حاول فيه مؤلفه أن يضع لهما الأساس النظري الدقيق بعد أن كانا قبله مجرد ملاحظات انطباعية"، وبعبارة أخرى "بنى فيه أسساً نقدية وبلاغية متكاملة، وغاص على أمور دقيقة في المعاني، وآمن بأنّ النقد يقوم على نظرية محددة". ويكتسب الكتاب أهميّته أيضاً في أنّه من أوضح نماذج تأثير الثقافة اليونانية على النقد والبلاغة العربيين بعد أن كانت نشأتهما نشأة عربية خالصة، كما أن مؤلفه اكتشف فيه مجموعة من الفنون البلاغية التي لم يسبق أحد إلى اكتشافها.

ويمكن أن نتناول أهم ما تناوله الكتاب من قضايا على النحو التالي:

حد الشعر عند قدامة

منذ البداية يبدو قدامة متأثراً بالمنطق الأرسططاليسي، متجاوزاً المفهوم اليوناني للشعر، في آن معاً. فهو في حده للشعر، وفي حرصه على أن يكون ذلك الحد مكوناً من جنس وفصل يدل على أنه يترسم ثقافته المنطقية، "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى".

فكلمة قول: بمنزلة الجنس، وموزون فصل له عما ليس بموزون، ومقفى فصل عما هو موزون ولا قوافي له، ودال على معنى فصل له عما يكون موزوناً مقفى ولا يدل على معنى. غير أن وضعه "المقفى" صفة فاصلة للشعر تدل على أنه يؤثر أن يستقل بحديثه عن الشعر العربي، وأنه لا يحتاط كما أحتاط الفارابي من بعد بقوله: "إن للعرب من العناية بنهايات الأدبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم"، ولا يحتاط شأن ابن سينا حين قال: "الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة" (فن الشعر، ص161). وقد كان هذا التعريف مورطاً لقدامة على الصعيد المنطقي، لأن القافية لا تعدو أن تكون لفظة فهي جزء من "القول" أو ركن "اللفظ" أي هي داخلة في "اللفظ" وفي "المعنى" وفي "الوزن"، فإفرادها خروج على المنطق.

ومن ثم يتجه الحديث في الشعر إلى عناصره البسيطة (اللفظ - المعنى - الوزن - القافية) - ثم يتجه إلى المركبات (اللفظ والمعنى - اللفظ والوزن - المعنى والوزن - المعنى والقافية) فهذه ثماني وحدات: قسمة منطقية (أسعف فيها شيء من التساهل في أمر القافية)

إلا أنها يجب أن تعتمد أساساً ثنائياً، لأن كلاً من العناصر البسيطة والمركبة قد يكون جيداً وقد يكون رديئاً، ولهذا كانت هذه الوحدات في حالتي الإيجاب والسلب ست عشرة.

صورة موجزة لكتاب نقد الشعر

ويظل الحديث عن عناصر: اللفظ، والوزن، والقافية، وعن ائتلاف اللفظ والوزن وائتلاف المعنى والقافية (وهو مفتعل) أمراً سهلاً ليس فيه تعقيد في حلي الوجوب والسلب أو الجودة والرداءة.

1- فاللفظ يجب أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها. عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة (1) وعيوبه أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة وحشياً قائماً على المعاظلة.

2- والوزن يكون سهل العروض. فيه ترصيع. وعيوبه الخروج عن العروض والتخليع.

3- والقافية تكون عذبة الحرف سلسة المخرج فيها ترصيع، وعيوبها هي العيوب القديمة من إقواء وتخميع وإبطاء وسناد.

4- وائتلاف اللفظ والوزن أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر.

مصطلح قدامة

تلك هي الصورة الخارجية لكتاب "نقد الشعر" أردنا وضعها على هذا النحو لتدل على أن الكتاب قد رسم حسب خطة دقيقة، لا تختل، لأن فكرة المؤلف واضحة تمام الوضوح في ذهنه، فهو مقتصد في الكلام، لا يخرج عن حدود موضوعه، ثم إن هذه الصورة تدلنا على أن قدامة قد حشد مصطلحاً كبيراً أصبح مادة، هامة في نقد الشعر وفي

البلاغة على السواء، ودارسو المصطلح البلاغي يجدر بهم أن يعالجوا هذا الذي جاء به قدامة، فيردوه إلى أصوله: عربية كانت أو منطقية أو بلاغية يونانية، ويتتبعوا دورانه في الكتب البلاغية من بعد، واعتراض المعترضين عليه، واستبدال غيره به أو إقراره أو تحويره، ذلك ما لا أحاوله بإسهاب في هذا المقام لأنه هامشي في الجهد النقدي.

غير أن هذا المصطلح نفسه يدل على انشغال قدامة بالتحديد والتقعيد، كان الرجل يحس بما انتشر في مجال النقد من فوضى ذوقية، وكان حريصاً على أن يعلم النقد، مثلما كان حريصاً على أن يكون علمه قائماً على منطق لا يختل، ولذلك حول النقد - مخلصاً في محاولته - إلى منطقية ذهنية وقواعد مدرسية ووضع له مصطلحاً، وليس بمستغرب أن يرى فيه معاصروه "أفرس الناس ببيت شعر" وأن يسألوه تحديد المصطلح البلاغي النقدي إذا أشكل عليهم منه شيء، فقد سأله عيسى ابن عبد العزيز الطاهري مرة عن الإشارة فقال: "هي اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة باللمحة الدالة " فلما سأله مثلاً عليها قال: مثل قول زهير:

فإنـــي لو لقيتك واتجهنا لكان لكل منكرة كفـــاء

وهذا وارد أيضاً في "نقد الشعر" (نقد الشعر، ص 85- 86).

أغراض الشعر:

رأى قدامة أن أغراض الشعر إما أن يكون موضوعها الإنسان (الممدوح - المهجو - المرثي - المتغزل فيه - الموصوف) (نقد الشعر، ص28). وإما يكون موضوعها الشيء (الموصوف)، وقد يجيء موضوع سادس يجمع بين هذين بالرابطة الصورية (التشبيه)، وفكر

قدامة أننا إذا استثنينا الوصف، وهو موضوع مشترك بين الناس والأشياء فإن الأربعة الأولى ليست إلا منحاً للصفات أو سلباً لها.

فالمدح يتطلب صفات إيجابية تسلب في الهجاء. وتحول إلى المضي في حال الرثاء. وتحور عن قاعدتها الأصلية في الحديث عن النساء.

منطق الشعر:

إن "منطق الشعر" يقتضي صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير والتكافؤ، وهو أيضاً ينفر من: فساد التقسيم وفساد التقابل وفساد التفسير والتناقض؛ غير أن الفضائل المذكورة تمثل طبيعة الفكر الإنساني السليم، كما أن العيوب تمثل ما ينكره هذا الفكر، فتلك فضائل لا يستقل بها الشعر، وهذه عيوب تنطبق على كل شئون القول؛ ولبيان هذا الموقف بمزيد من الوضوح أقول: إننا حقاً قد نستبين العيب من جهة فساد التقسيم أو فساد التقابل أو التناقض في الشعر، وننفر منه من أجل واحد أو غير واحد من هذه العيوب، فالمقياس السالب هنا، أدق في تفسير عدم التأثير الذي نرجوه في الشعر، ولكن المقاييس الإيجابية لا تصنع شعراً، فقد يتم للبيت من الشعر صحة التقسيم، أو صحة المقابلات أو صحة التفسير، ثم لا تميزه إحدى هذه الخصائص عن مستوى الكلام العادي الذي نتطلب فيه أيضاً مثل هذه الفضائل دون تسمح فيها. ولهذا يمكن أن نقول أن الصفات الإيجابية التي وضعها قدامة للمعاني لا تميز الشعر بشيء، وبقي هذا الشعر بحاجة إلى استنباط خصائص أخرى، وإلى بناء "منطق شعري" غير المنطق العام الذي بناه قدامة. وليس من المعاياة أن نفترض بان شعراً قد يخلو من كل هذه الخصائص الإيجابية يظل مع ذلك في نظرنا شعراً جميلاً مؤثراً، أما العيوب المنطقية فغنها إن وجدت فيما نسميه شعراً جميلاً مؤثراً شانت

صفحته، وجعلتنا ننفر منه مما خرج على حد المعقولية؛ وليس معنى ذلك أن "صحة التقسيم" مثلاً لا تكون سبباً من أسباب جمال الشعر، وإنما الذي أقوله هنا: أن صحة التقسيم حقيقة مفترضة ضرورة، لا ينكشف أثرها، إلا إذا كانت غاية في ذاتها، كان تكون العامل المشترك في المبنى الكلي أو أشبه ذلك، لنقل إذن إن الشعر يجب أن يخلو من العيوب التي يحد بعضها بكذا وكيت، فأما أن نحصر الخصائص الإيجابية فيه فذلك شيء ليس في طوق أحد على النحو الجزئي الذي أراده قدامة، ولعل هذا هو أكبر عيب في محاولته.

وخلاصة هذا العيب انه أنه أراد ان يحكم الخصائص المنطقية في مجال لا منطقي، فلم يفرد الشعر عن غيره بشيء، وبهذا ورط البلاغيين العرب من بعده حين تصوروا أن صحة المقابلة والإيغال والتتميم وما أشبه قد تكون سمات لتمييز القول البليغ من غيره.

ولست أظن أن قدامة كان غافلاً تماماً عن قصور هذه المحاولة، فإن إحساسه أحياناً بان الشعر لا ينضبط بالقاعد الصارمة موجود في كتابه. ها أنت تراه بعد أن يضع قاعدته الكبرى في المدح وهي جمع الفضائل الأربع أو ما يترتب منها، قد عاد يقول " وقد أومأ أبو السمط مروان بن أبي حفصة في مدحه شراحيل بن معن بن زائدة إيماء موجزاً ظريفاً أتى على كثير من المدح اختصار وإشارة بديعة حيث قال:

رأيت ابن معن انطق الناس جوده فكلف قول الشعر من كان مفحما

وارخص بالعدل السلاح بأرضنا فما يبلغ السيف المهند درهما

(نقد الشعر، ص37- 38)

فالتفاته إلى هذا الإيجاز أو الإيماء في أغراض الشعر إشارة إلى انه يدرك أن هناك أموراً ربما لم تتدرج بسهولة تحت القاعدة العامة. وأزيد بأن ما خرج عن القاعدة العامة أكثر بكثير مما انضوى تحتها.

الفرق بين منطق قدامة وعقلانية ابن طباطبا

ولست أقول: إن نقد قدامة - لذلك - كله عقلي محض، فإن النقد العقلي (أو الذهني) قد يستكشف العلاقات الجمالية كما هو عند ابن طباطبا، وإنما نقد قدامة لا يستطيع أن يتناول إلا "الواقع" الشعري دون غيره من المستويات، ومثل هذا النقد يستطيع أن يتمرس بالحقائق التي يقبلها العقل في الشعر ويؤثر التقرير والوضوح والحسم الفاصل والصحة المتميزة. والفرق بين قدامة وابن طباطبا أن الأول يريد أن يضع للشعر مخططاً منطقياً بقطع النظر عن السعة والشمول وحكم الذوق، والثاني يحاول أن يحد من طغيان الذوق بشيء من القواعد والأسس.

ولكن بينهما من الشركة ما يتضح في موقف كل منهما من التشبيه. فقد اشترط ابن طباطبا أن يقوم التشبيه على "الصدق" - لأنه المبدأ الكبير في نظرته النقدية. وما كنا ننتظر من قدامة وهو المؤمن بمبدأ الكذب في الشعر فيه أن يحدد التشبيه بقوله: "فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد" (نقد الشعر، ص55) ويورد على ذلك أمثلة موافقة لهذه القاعدة كتشبيه صوت جرع اللبن بصوت المطر الواقع على خباء الأدم، وتشبيه شخب العنز عند الحلببصوت الكير إذا نفخ. وسر ذلك أن قدامة إنما يتسامح في الغلو إذا كان في المعاني لا في الصور، وحين يأخذ التشبيه في الإفراط، فقد يتحول إلى استعارة، وهي

- على أنها سر الشعر - يضيق بها قدامة ذرعاً، ولا يستطيع أن يتقلبها إلا إذا حملها محمل التشبيه، فقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

معناه أن هذا الليل في تطاوله "كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلباً" وهذا في حقيقته إنكار لطبيعة الاستعارة، وقيمة ما فيها من تشخيص، ولذلك يتخلص منها قدامة تخلص المستثقل البرم بأمرها حين يقول: "فما جرى هذا المجرى مما له مجاز كان أخف وأسهل مما فحش ولم يعرف له مجاز، وكان منافراً للعادة بعيداً عما يستعمل الناس مثله" (نقد الشعر، ص105) .

لماذا يهون قدامة من شأن الاستعارة كما استبعد الآمدي الاستعارات البعيدة؟

وهذا التهوين الضمني من شأن الاستعارة يشير إلى شيئين:

أولهما- أن المنهج العقلي لا يستلطف مثل هذا التصور الجامح الذي لا يخضع لتحديدات منطقية، فالاستعارة تحطم كثيراً مما بناه قدامة بصبر وتؤدة.

والثاني- أن قدامة لو لم يخضع لمنطقه الصارم لقدرنا أيضاً أن يقف مثل هذا الموقف نفسه في بيئة كانت ثائرة على ما يسميه قدامة "ما فحش ولم يعرف له مجاز" من أمثال استعارات أبي تمام التي انصب عليه من أجلها اشد هجوم. ولهذا رأينا قدامة هنا يحتكم للعادة، أي الذوق العام، في قبول الاستعارة. وليس احتكامه إلى العادة قاصراً على هذا الجانب من الشعر، بل أنه يتناول شئوناً أخرى في المعاني، حتى ليعد

مخالفة العرف عيباً فيقول: "ومن عيوب المعاني مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع مثل قول المرار:

وخال على خديك يبدو كأنه　　　سنا البدر في دعجاء باد دجونها

فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سود أو ما قاربها في اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض وبذلك تنعت، فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى" (نقد الشعر، ص132- 134).

الحالة النفسية للشاعر

لا يدخل في نقد قدامة أي حديث عن الحالات النفسية بالمعنى الدقيق ولا عن الطبع وما أشبه من هذه الأمور التي تعرض لها ابن قتيبة، وليس يهتم كثيراً بالسامعين وحالتهم النفسية عند تلقي الشعر.

ولهذا لا يستطيع في بروده المنطقي واقتصاده الذهني أن ينقل إلينا تأثره بموضوع قائم على الانفعال القوي مثل النسيب، (أو الرثاء الوجداني) فأما إذا كان الحديث في المدح والهجاء فذلك أمر سهل ميسور، لأن المقاييس تستطيع أن تتسع هنالك لما تتسع له في أمر النسيب، استمع إلى لون من تذوقه لشعر غزلي:

"وأما قول الشاعر:

يود بأن يمسي سقيماً لعلها　　　إذا سمعت عنه بشكوى تراسله

ويهتز للمعروف في طلب العلا　　　لتحمد يوماً عند ليلى شمائله

فهو من أحسن القول في الغزل، وذلك أن هذا الشاعر قد أبان في البيت الأول عن أعظم وجد وجده محب، حيث جعل السقم أيسر مما يجد من الشوق، فإنه اختاره ليكون سبيلاً إلى أن يشفى بالمراسلة. فهو

أيسر ما يتعلق به الوامق وأدنى فوائد العاشق. وأبان في البيت الثاني عن إعظام منه شديد لهذه المرأة حيث لم يرض نفسه لها عن سجيته الأولى حتى احتاج إلى أن يتكلف سجايا مكتسبة يتزين بها عندها، وهذه غاية المحبة" (نقد الشعر، ص68- 69).

وما أظن أن القارئ الحديث لو طلب إليه أن يختار من محاسن الغزل، يختار هذين البيتين، إلا أن قدامة يرى أن الشعر قد أدى معنى "غاية المحبة" وهذا يكفي، ثم لا يسأل الشاعر بعد ذلك، لا عن صدق التجربة، ولا عن قوة الانفعال، ولا عن النقل التصويري؟ لا يسأل عن شيء من ذلك: "إذ كان الشعر إنما هو قول فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لإضعاف ما في هذا الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر"(نقد الشعر، ص69).

وليس الأمر هنا تفاوتًا بين حال من يعبر عن وجد، وحال من يبقى الوجد كامناً في نفسه لا يحسن التعبير عنه، كما يقول قدامة. وإنما الفرق بين قدرتين على التعبير لا يحسن التعبير عنه، كما يقول قدامة. وإنما الفرق بين قدرتين على التعبير عن حالة واحدة من الوجد، وهذا ما ينفر قدامة من الوقوف عنده.

ألست تراه يجمع في نطاق واحد بين قول الشاعر المتقدم وبين قول أبي الصخر الهذلي:

أما والذي أبكى واضحك والذي	أمات وأحيا والذي أمره الأمر
لقد كنت آتيها وفي النفس هجرها	بتاتاً لأخرى الدهر ما طلع الفجر
فما هو إلا أن أراها فجاءه	فأبهت لا عرف لدي ولا نكر؟

الخ الأبيات. ثم لا يستطيع - أو لعله لا يرى - أن يدل على الفرق الواضح بين الشعرين في طبيعة الانفعال، وما يتصل به من عناصر شعرية. وأن المسألة ليست مطالبة الشاعر بالاعتقاد - أي بصدق الحادث من الزاوية التاريخية - وإنما بمقدار ما هنالك من الصدق في نقل التجربة، وإن كانت متخيلة، وإلا فما معنى قول قدامة في النسيب: "ومما اختم به القول أن المحسن من الشعراء فيه هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو داثر أنه يجد أو قد وجد مثله" (نقد الشعر، ص67).

السرقات الشعرية:

أصدر قدامة حكماً على السرقات الشعرية دون أن يسميها، وبذلك أهمل موضوعاً كبيراً استأثر باهتمام غيره من النقاد، فبذلوا فيه جهوداً مضنية قليلة الثمرات. وكان الذي أثاره إلى هذا الموضوع حديثه عن الاستغراب والطرافة. وهو أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه. غير أن وصف المعنى بأنه غريب وطريف لا علاقة له بكونه جيداً أو غير جيد، فقد يكون الجيد غير طريف أو غريب. وقد يكون الغريب الطريف غير جيد. والسبق إلى المعنى ليس صفة للمعنى نفسه بل هو صفة للشاعر إذ انه هو السابق في الاهتداء إليه. أما المعنى فإنه إن كان قبيحاً في ذاته لم يحسنه هذا السبق، والعكس كذلك: "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرقون بينهما، وإذا تأملوا هذا الأمر علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه لا الشعر"(نقد الشعر ص83).

أرأيت إلى هذا الفصل الدقيق بين الشعر والشاعر؟ كان قدامة يقول: أنا في حديثي عن الشعر لا اهتم إلا بصفاته الذاتية وحدها، فأما

ما كان متعلقاً بالشاعر نفسه فلا شان لي به. ولكن أين الحديث عن السرقات في هذا الذي عرضنا له؟ هو حديث يشبه الإيماء إذ إن قدامة يعتقد أن الشعراء لو تعاوروا مثلاً تشبيه الدروع بحباب الماء الذي تسوقه الرياح، ظل التشبيه في ذاته جميلاً، ولم تخلق جدته بسبب تداول الشعراء له: ومن ثم فليس لنا أن نبحث من هو أول من سبق إلى هذا التشبيه أو ذاك المعنى، وليس لنا أن نقف عند ننظر إلى حسن الأداء وحده دون أي شيء آخر. وكأن قدامة يومئ من طرف خفي إلى أن المعاني شركة للجميع، مطروحة في الطريق، فإن لم تكن كذلك واهتدى شاعر إلى معنى غريب طريف، فحقه أن يوصف هو بالسبق، أما معناه فإن غرابته أو طرافته لا تميزه بشيء في ميزان النقد.

مقياس الجودة

من كل ما سبق يتبين، أن قدامة لا يملك مقياساً في النقد إلا الجودة (ويقابلها الرداءة) وفي الطرف الأعلى منتهى الجودة (وفي الأدنى منتهى الرداءة) وبين المرحلتين مواقف هي وسائط بين المدح والذم "تشتمل على صفات محمودة وصفات مذمومة، فما كان فيه من النعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرداءة أقرب، وما تكافأت فيه النعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذم" (نقد الشعر، ص9) ؛ فالحكم يتحقق بأن تعود إلى ما حدده قدامة من نعوت للبسائط والمركبات، وخاصة نعوت المعاني وعيوبها، في حالتي الإفراد والتركيب، وتعد ما في القصيدة من فضائل، وما فيها من عيوب، وتقرر إلى أي الطرفين تميل، ليكون حكمك نقدياً، ولتكون أنت ممن يعلم النقد، أي تخليص الجيد من الرديء.

ذلك هو قدامة في النقد، يقف موقف العالم، يصنف كل شيء بمنتهى الدقة والوضوح، ويسيء الظن بالقارئ، فيضع له الأنموذج ليقيس عليه، ولا ريب في أنه بنى أسساً نقدية متكاملة. وغاص بذكائه الفذ على أمور دقيقة في المعاني، وآمن بان النقد يقوم على نظرية محددة؛ وقدامة في كل ذلك نسيج وحده. وإن خالفناه في أكثر ما يريده من الشعر والنقد؛ لقد أراد أن يكون "معلم" النقد في تاريخ الأدب العربي، كما كان أرسطاليس في تاريخ "المنطق" وفي "كتاب الشعر"، ولكن حيث كان كتاب الشعر عاملاً حافزاً. كان كتاب قدامة كالمعلم المتزمت، أو سرير بروكست، من كان طويلاً فلا بد أن يقص جزء منه كي يستطيع أن ينام فيه. وإذا كان كتابه قد لقي من المهاجمين أكثر مما لقي من المؤيدين فإنه يمثل اجتهاداً ذاتياً مدهشاً. وقد كان موضع الرضا لدى أولئك الذين آمنوا بقيمة الفكر والثقافة الفلسفية.

كتاب (الصناعتين)

لأبي هلال العسكري (- 395)

مع أن كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري لم يؤلف لإثبات الإعجاز، فإن هذه الفكرة كانت من العوامل الكبيرة التي وجهت المؤلف إلى تصنيف ذلك الكتاب، فهو في نهاية المطاف بلاغي الطابع، وإن لم يفصل كثيراً بين البلاغة والنقد مثلما مزج شواهده وقواعده كي تكون صالحة لقياس الصناعتين معاً، أي الشعر والنثر؛ وفي المقدمة يتحدث المؤلف حديثاً عن العلاقة بين البلاغة والإعجاز حين يقول: "إن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ - بعد المعرفة بالله جل ثناؤه - علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف إعجاز كتاب الله

تعالى". وهو على مذهب القائلين بأن الإعجاز إنما يكمن في حسن التأليف وبراعة التركيب، ولكنه ليس كالباقلاني في الفصل بين الحديث عن نظام التأليف وعن صور البديع، وإنما يرى أن الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلة لإدراك حسن النظم والتأليف، أي أنه يريد أن يتعلم الناس البلاغة ليتكون لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز "وقبيح لعمري بالفقيه المؤتم به والقارئ المهتدي بهديه والمتكلم المشار إليه في حسن مناظرته وتمام آلته في مجادلته، وشدة شكيمته في حجاجه، وبالعربي الصليب والقرشي الصريح ألا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى إلا من الجهة التي يعرفه منها الزنجي والنبطي أو من يستدل عليه بما استدل بها الجاهل الغبي" (الصناعتين، ص1- 2).

وكتاب الصناعتين حسن التبويب حافل بالأمثلة، سهل المأخذ للدارس، ويحتل البديع فيه أكثر من ثلثه؛ ولكنه صورة عجيبة لعدم الاستقلال بأي رأي ذاتي؛ وليس لأبي هلال فيه إلا تنسيق المادة وترتيبها في فصول والاستكثار من الأمثلة؛ ولقد ينخدع القارئ بالكتاب لأول وهلة؛ لأن المؤلف لم يشر من مصادره في المقدمة إلا إلى البيان والتبيين للجاحظ، ولا يذكر في درج الفصول سوى قدامة؛ ولكن من يعرف مصادر النقد الأدبي معرفة وثيقة يستطيع أن يرد كل رأي في هذا الكتاب إلى مصدر سابق.

ومن ثم يمكن القول بأن كتاب (الصناعتين) فائدته هي ترسيخ الآراء النقدية التي جاء بها نقاد القرنين الثالث والرابع في نفوس الدارسين على نحو واضح مبسوط مزود بكثير من الأمثلة.

كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

لأبي الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني (- 684هـ)

ربما كانت آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي متمثلة في كتاب حازم القرطاجني "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

وفي سبيل الاطلاع على ما قام به حازم في كتابه لابد من أن نقيم ترتيباً جديداً للخطوات التي سار فيها، متذكرين في كل خطوة، أن هذا الناقد أسلم نفسه إلى وضع القواعد ولم يحاول التمثيل إلا في النادر، فجاء كلامه نظرياً، ولكنه سلم مما تورط فيه ابن رشد من التباين بين القاعدة والمثال؛ وقد نمر أثناء إعادة الترتيب على أمور لها ما يشابهها عند النقاد الآخرين، ولكن الرغبة في الكشف عن "التصور الكلي" لمنهج حازم يجعلنا نتغاضى عن هذا التكرار.

وقد تناول حازم العديد من القضايا؛ فتناول:

حد الشعر

لم ينف حازم أن الشعر كلام موزون مقفى، ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير، أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير؛ وذلك لأن الشعر يعتمد على عناصر تكفل له هذه القدرة منها: حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب؛ فـ"أحسن الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته" (منهاج البلغاء، ص71)، وأردأ الشعر ما كان بضد ذلك، وهذا النوع الرديء جدير بألا يسمى شعراً؛ ذلك هو تعريف الشعر بالنسبة لتأثيره، أما من حيث الإبداع فإنه وليد حركات النفس أي وليد انفعالات تتناوب النفوس بين قبض وبسط (نزاع إلى ونزوع عن) وحركات النفس بين

بسائط ومركبات، تتضمن الارتياح والاكتراث وما تركب منهما - وهي الطرق الشاجية، وتحت هذه يقع الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزوع والخوف والرجاء، ومن قيام الشعر بوصف هذه الانفعالات، تتولد المعاني الشعرية (المنهاج، ص11- 12).

ولا بد لإبداع الشعر في أكمل الوجوه من ثلاثة عوامل خارجية:

(أ) المهيئات: وأهمها البيئة ذات الهواء المعتدل والمطعم الطيب والمناظر الجميلة، والنشأة بين الفصحاء الذين دربوا على الإحساس بالإيقاع، وحفظ الكلام الفصيح.

(ب) الأدوات: وهي العلوم التي تتناول الألفاظ والأخرى التي تتناول المعاني.

(ج) البواعث: وهي نوعان: إطراب وآمال (فالإطراب كعوامل الحنين والآمال كالاستشراف إلى العطاء وما أشبه).

ولهذا قلما يبرع في الشعر إلا من نشأ في بقعة فاضلة وفي أمة فصيحة (ليجود اللفظ) وحدته آمال إلى التجويد وإعمال الروية، وخلق لديه الحنين رقة في الأسلوب.

ولا بد لكمال الإبداع من عوامل داخلية، وهي توفر ثلاث قوى لدى الشاعر:

(أ) القوة الحافظة: وذلك بأن تكون خيالات الفكر منتظمة متمايزة، نعرف طبيعة الموضوع الذي يقبل عليه الشاعر فترفده بالتصور المناسب، دون أن يعتكر خياله فيقع في التخليط وعدم انتظام الصور.

(ب) القوة المائزة: وهي التي تعين الشاعر على أن يميز ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم.

(ج) القوة الصانعة: وهي التي تتولى ربط أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض مع الاحتفاظ بالتدرج.

فإذا اجتمعت هذه القوى معاً في شاعر أطلق عليها "الطبع الجيد".

ويبدو لنا من هذا المدخل إلى الشعر معظم الخصائص التي يتصف بها منهج حازم، فهو منهج قائم على الانتقاء والتنسيق والقياس؛ فهو قد انتقى من نقاد الفلاسفة تعريفه لماهية الشعر وعلاقته بحركات النفس، ومن الجاحظ القول بأثر البيئة والعرق (وذلك شيء شارك في جانب منه ابن قتيبة)، ووقف مع جميع النقاد القائلين بحاجة الشاعر إلى الثقافة (العلوم) وكذلك هو في حديثه عن البواعث؛ أما حديثه عن القوى الحافظة والمائزة والصانعة فإنها قياس على ما وجده لدى الفلاسفة (وخاصة ابن سينا) من الحديث عن قوى النفس: قوة الفنطاسيا (القوة البصرية) والقوة المصورة والقوة المخيلة والقوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة.

وتبدو قيمة هذا الجمع في سيطرة حازم على مختلف الجوانب التي نجدها مبعثرة هنا وهناك - على مر الزمن - عند كثير من النقاد.

الفرق بين الشعر والخطابة وقضية الصدق والكذب

مما يزيد حد الشعر وضوحًا: إقامة التفرقة بينه وبين الخطابة، وقد كان لابد لحازم من أن يتصدى لهذا الموضوع خضوعاً للأثر الفلسفي الذي استوحاه من الفارابي وابن سينا، ويبدو انه هنا لم يحاول

أن يجري في مضمار من تقدموه وإنما انفرد باستنتاجات جديدة. فقد قرر هنا أن الشعر قائم على التخييل، وأن الخطابة قائمة على الإقناع، وكان الفارابي قد قال: إن الأقاويل الشعرية كاذبة بالكل لا محالة لأنها قائمة على التخييل، ورغم ذلك فإنها ترجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس (القياس) وأن لهذا التخييل قيمة البرهان في العلم. وسمى هذا التخييل باسم المحاكاة، وأن المحاكاة لذلك أهم عنصر في الشعر، ولكنها ليست عنصراً في الخطابة، إذ تقوم الأقاويل الخطابية على الإقناع فهي صادقة بالمساواة (أي أن الصدق والكذب فيها متساويان).

ولكن حازما ذهب من الأسس التي وضعها - أو صاغها - الفارابي في منحى آخر. فالخطابة تقوم حقاً على الإقناع ولكنها تعتمد على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين ومن ثم كانت غير صادقة، إلا أن عدل بها عن الإقناع إلى التصديق؛ أما التخييل في الشعر فإنه - كما قال الفارابي - قد ينقل الشيء على ما هو عليه أو يخيله على غير ما هو عليه، فهو أحق بأن يقال فيه: إن مقدماته تكون (إذا نقل الشيء على ما هو عليه) صادقة وتكون (إذا خيل الشيء على غير ما هو عليه) كاذبة (المنهاج، ص62- 63).

وبعد أن يحدد حازم طبيعة السولوجسموس الشعري وهو أنه يرد دائماً محذوف إحدى المقدمتين أو النتيجة لأنه لا حاجة به إلى الإطالة في التفصيل (إذ في قوة القول نفسه ما يدل على المحذوف) يتجه حازم إلى القول بأن ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وفيه محاكاة فهو قول شعري سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة؛ وعلى هذا فالقول الشعري يقبل من الخطابة بمقدار، ويظل على ذلك قولاً شعرياً.

فالأقاويل الصادقة تقع في الشعر ولكنها لا يصح أن تقع في الخطابة؛ لأن الإقناع بعيد من التصديق، إذ هو مبني على الظن الغالب، والظن مناف لليقين (المنهاج، ص70) . وقد تقع فيه الأقاويل الكاذبة لأنه قد يبدأ بمقدمات مموهة وهو شعر في الحالين، لأنه لا يسمى شعراً بمقدار ما فيه من عنصري الصدق والكذب وإنما بمقدار ما فيه من محاكاة أو تخييل (المنهاج، ص71) .

على أنا إذا نظرنا نظرة تفصيلية إلى الشعر من زاوية الصدق والكذب وجدنا الصدق يتعين في أحوال منها تحسين حسن ليس له نظير، فهذا يجب أن تكون الأقوال فيه صادقة، وتقبيح قبيح ليس له نظير، وهو في حكمه كالأول، وتحسين حسن له نظير، ويقع الصدق فيه كثيراً وخاصة لأنه يعتمد مبدأ التوسط في المحاكاة، وتقبيح قبيح له نظير، وهو كسابقه، أما من ناحية الكذب فالقول قد يبنى على الاختلاق الإمكاني، كأن يصف الشاعر حبه وشجاه من غير أن يحب أو يحس بالشجى، وهذا لا يعلم كذبه من ذات القول، ولا يحكم عليه بالكذب، وقد يبنى على الاختلاق الامتناعي والإفراط الامتناعي والاستحالي، وفي هذه جميعاً يكون القول كاذباً. أما الإفراط الإمكاني فلا يتحقق ما هو عليه من صدق أو كذب لا من ذات القول ولا من بديهة العقل؛ ولذلك لا يوصف بالكذب.

يتبين من هذا إن الأقاويل الشعرية بعضها واقع (حاصل) وبعضها مختلق، وكلا القسمين يكون في ثلاث حالات اقتصار أو تقصير أو إفراط، فالأقاويل الحاصلة صادقة في حالي الاقتصاد والتقصير، وما كان إمكانياً فإنه يتحمل الصدق والكذب، ثم تكون الأصناف التالية كاذبة: الحاصل الممتنع، والحاصل المستحيل، والمختلق المقصر،

والمختلق الاقتصادي والمختلق الإمكاني، والمختلق الإمتاعي، والمختلق الإستحالي.

وإذا أنعمنا النظر في هذا الإحصاء وجدنا أن ما يدخل فيه الكذب أكثر عدداً مما يدخله الصدق، إلا إن حازماً بعد هذا كله يرجع من حيث بدأ فيرى أن الاعتبار في الشعر ليس بالنظر إلى الصدق والكذب بل بالنظر إلى التخييل، وأن الصدق والكذب أمران يرجعان إلى المفهومات لا إلى الدلالات، بل يخطو خطوة أبعد فيزعم أن الصدق أقدر على التحريك من الكذب، إذ التحريك في الصدق عام والتحريك في الأقوال الكاذبة خاص، ولخصوصيته كان ضعيفاً؛ ومن ثم فإن الصدق في المواد الشعرية أفضل. ويستنتج من هذا أن من قال: "إن مقدمات الشعر لا تكون إلا كاذبة" إنما هو امرؤ كاذب. حقاً إن الشعر لا يقصر على الكذب، وبهذا قال من ذهب إلى "أن أعذب الشعر أكذبه" فإنهم لم يقولوا إن الصدق فيه معدوم ولكنهم فضلوا جانب الكذب فيه على جانب الصدق، فجاء حازم ينصر قضية الصدق مترسماً ما قرأه لدى ابن سينا (انظر: المنهاج، ص74- 84) حيث قال: "وليس يجب في جميع المخيلات أن تكون كاذبة" (المنهاج، ص84) وحيث قال: "فإن كونه (أي الكلام المخيل) مصدقاً غير كونه مخيلاً أو غير مخيل" (المنهاج، ص85)

وخلاصة القول هنا: إن الشعر إنما ينظر إليه من ناحية تأثيره وقدرته على إحداث الانفعال النفساني. فقد يكون صادقاً والصدق فيه قادر على إحداث الانفعال. وحينئذ يكون الكاذب القادر على إحداث الانفعال خيراً منه، ويستشهد حازم بقول الفارابي: "الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أم ما

من طلب له أو هرب عنه " (المنهاج، ص86)، وكأنه لم يطلع على قول الفارابي: إن الأقاويل الشعرية كلها كاذب، ولهذا ساوى بين موقفه وموقف أبن سينا.

وقد اتهم حازم المتكلمين بإشاعة نسبة الكذب إلى الشعر (دون أي شيء من الصدق) زاعماً أنهم احتاجوا إلى الكلام في إعجاز القرآن، فدرسوا مقدمات في الفصاحة والبلاغة ضللتهم، وسكت حازم عن سائر التهمة، وأعتقد انه أراد أن يقول إن نسبة الكذب إلى الشعر إنما كانت لجعله في منزلة بعيدة عن القرآن القائم كله على الصدق؛ لكنه بدلاً من أن يقول ذلك اتهمهم بضعف بضاعتهم في النقد لأن المقدمات اليسيرة في الفصاحة والبلاغة لا تكفي؛ لابد في صناعة البلاغة من إنفاق العمر، " فهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته" (المنهاج، ص87- 88).

أقسام المحاكاة وتأثيرها

أطال حازم القول في أقسام المحاكاة بالنظر إليها من زوايا وعلاقات مختلفة. فهي من حيث الغاية مثلاً تنقسم إلى محاكاة تحسين ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، وهذه الثالثة ربما كانت في قوة الأوليين.

ثم تنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء في قسميه، قسم يخيل لك الشيء كما هو في نفسه ومثاله الصورة التي يضعها الرسام أو التمثال الذي ينحته المثال، وقسم يخيل لك الشيء في غيره ومثاله صورة الشيء في المرآة.

ثم تنقسم المحاكاة بحسب التنوع إلى المألوف والمستغرب، وما يتفرع عن هذين من مقابلات. وهكذا يمضي حازم في القسمة والتفرع ويتطرق إلى أشياء جزئية يستمد من طبيعة التركيب العربي نفسه.

وإذا سلك الشاعر في المحاكاة مسلك التحسين أو التقبيح، فإنه يستطيع أن يحقق غايته- في نظره إلى الشيء أو إلى الفعل أو إلى الاعتقاد- بأربع وسائل:

(1) أن يحسن الشيء (أو يقبحه) من جهة الدين وأثره في النفس.

(2) أن يحسن الشيء بمطابقته للعقل أو يقبحه لخروجه على مقتضى العقل.

(3) أن يحسن الشيء من جهة الخلق أو يقبحه لمنافاته للخلق.

(4) أن يحسن الشيء بربطه بالناحية النفعية في الدنيا أو يقبحه لما قد يجلبه من ضرر في هذه الناحية.

فإذا أراد أن يقبح عشق الشيخ لفتاة صغيرة أعتمد ذم التصابي في حال المشيب، لكن إذا كان العاشق شاباً أضاف إلى ذلك تقبيح العلاقة باستثارة ما لدى النساء من قبح أخلاقي كالغدر والملالة وما أشبه ذلك (وهو تقبيح من جهة العقل) (المنهاج، ص106- 108).

أما محاكاة الشيء بما يطابقه، فالمذهب الأمثل فيها محاكاة الحسن بالحسن والقبيح بالقبيح (المنهاج، ص113) وأي تفاوت في المقدار أو اللون قد يفسد المحاكاة، أما الهيئة فلا يلتفت فيها إلى التفاوت (لأن الهيئة تؤخذ جملة ولا تؤخذ تفصيلاً).

ويبدو من كل ذلك أن مفهوم حازم للمحاكاة متسع وأنها تشمل كل صور التعبير (أو النقل) ولكن المحاكاة التشبيهية تحتل من دراسته مقاماً هاماً، بحيث يعود ما دامت نماذجه مستمدة من الشعر العربي الغنائي إلى تغليب معنى التشبيه على المحاكاة.

وحين تناول حازم سبب قوة المحاكاة على التأثير عاد إلى ابن سينا ونقل ما قاله أرسطاليس في التذاذ النفوس وانفعالها بالمحاكاة من حيث هي محاكاة، وبما زاد فيها من طبيعة التوافق الموسيقي، وقد فسر حازم هذا التوافق الموسيقي بتلذذ السمع بجمال العبارة الشعرية وذلك يشبه لذة العين برؤية الشراب في إناء من الزجاج أو البلور. وهو أمر لا يتأتى من وضع الشراب في آنية خزفية، وهذا الجمال يعتمد على اختيار مادة اللفظ وتلاؤم التركيب، وفي هذا تتفرد الأقاويل الشعرية عن غيرها من الأقاويل (المنهاج، ص116- 119).

غير أن المحاكاة ليست دائماً على درجة واحدة من التأثير، وإنما يكون تأثيرها مساوياً لمقدار الإبداع فيها ومحدداً بحسب استعداد النفس لقبولها، والاستعداد النفسي يعني حالة معينة تكون فيها النفس مستعدة لتقبل محاكاة ملائمة لتلك الحالة، أو هو استعداد عام وذلك يعني "الإيمان بالشعر"، وهذا ما قد فقد في العصور المتأخرة، ولما فقد الشعر منزلته في النفوس، ضاع تأثير المحاكاة أو ضعف إلى الغاية؛ وقد عرضنا من قبل لرأي حازم في هوان الشعر على الناس في عصره (المنهاج، ص121- 126) .

ويتطرق حازم بعد ذلك إلى سؤال دقيق: وهو لماذا لا يكون التذاذ الناس بالشيء المحكي نفسه أكثر من التذاذهم بالمحاكاة نفسها؟ لم لا تكون اللذة الحادثة من رؤية امرأة جميلة أكبر بكثير من رؤية تمثال

فني لتلك المرأة؟ فيقول: إن اللذة حادثة في الحالين إلا أنها مختلفة في طبيعتها. فاللذة من رؤية الشيء نفسه. نابعة من حسن ذلك الشيء، أما اللذة من المحاكاة فإنها نابعة من "التعجيب" . ثم إن الشيء المحكي ربما لم يكن حسناً في كل حال، ولكن تخييله بالمحاكاة لا ينفي قدرته على العجيب في كل حال؛ ولنأخذ مثالا من الطبيعة: إن منظر الشمعة أو المصباح ربما كان جميلاً، ولكن انعكاس صورة الشمعة أو المصباح على صفحة مائية صافية أجمل بكثير من الشيئين في الواقع، أولاً لحدوث اقترانات جديدة (بين الضوء وصفحة الماء) وثانياً لان هذه الصورة اقل تكراراً من رؤية الشمعة نفسها، والنفس إلى ذلك أميل ذهاباً مع الاستطراف (المنهاج، ص126- 128).

معاني الشعر

قرر حازم وحدة المنبع في الشعر حين رده كله إلى أصل واحد، وجعله وليد حركات النفس، ولكن هذه الحركات النفسية تشتمل على ثلاثة عناصر:

(1) العوامل المحركة (2) المتحركين.

(3) العوامل المتحركة والمتحركين معاً.

وعلى هذا لا تعدو معاني الشعر أن تكون وصفاً للحركات أو وصفاً لأحوال المتحركين أو وصفاً لأحوال الاثنين معاً(والثالث هو الأكمل) (المنهاج، ص13)

ولما كانت الغاية الكبرى من المعاني الشعرية (أو من الأقاويل الشعرية في صورتها المكتملة) هي إحداث التأثير والانفعال في النفوس الإنسانية بحيث تحمل على عمل شيء أو اعتقاده أو تجنبه. كانت أدخل

المعاني في الصناعة الشعرية وأعرقها فيها هي ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان، واشتركت في قبولها (أو النفور منها) نفوس الخاصة والعامة بحكم الفطرة أو العادة؛ وذلك أن تجمع المعاني بين أن تكون معروفة ومؤثرة في آن معاً، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تعرف. وأحسن الأشياء التي تجمع المعرفة والتأثير معاً هي ما فطر الناس على استلذاذه أو التألم منه، وهذا يعني أن الشعر من هذه الناحية يتناول:

(1) ما هو مفرح كلقاء الأحبة واجتلاء الروض والماء

(2) وما هو مفجع كالفرقة

(3) وما هو مستطاب كلذة انصرفت يتلذذ الإنسان بذكراها.

وهذه الأمور تتصور بالفطرة، ولذلك يمكن أن نسميها "المتصورات الأصيلة" ويقابلها "المتصورات الدخيلة" وهي التي لا يوجد لها في نفوس الجمهور أثر لفرح أو ترح أو شجو، وإنما هي مكتسبة، كتلك الأغراض التي تستمد من العلوم والصناعات والمهن، وبعض هذه قد يكون معروفاً عند الجمهور كالأغراض المستمدة من المهن، ورغم ذلك لا يحسن إيرادها في الشعر، كما أن بعض المعاني التي لا يعرفها الجمهور، وإذا كان تعريفهم بها ممكناً فإنها تظل متعلقة بالإدراك الذهني، وهذا النوع المتعلق بالإدراك الذهني لا يصلح للشعر، وأكثر الناس يستبرد وقوع المعاني الذهنية فيه، ولا يوردها في شعره إلا من أراد أن يموه على الناس بأنه عالم شاعر. والشاعر الحق لا يدرج في شعره إلا المعاني التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس (المنهاج، ص13- 31).

التجربة الشعرية

مما تقدم يتبين لنا كيف إن حازماً ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحس عامة، وأنه حاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته؛ وجعل ينبوع الشعر من حركات النفس، ومصبه النفوس الإنسانية في مدى تقبلها أو أعراضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذي يرقى إلى درجة العادة)؛ ولهذا كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية، بحيث ترتسم صور المحسوسات في خياله، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها؛ غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة، كدراسة ما جرى من قبل في تجارب غيره من الشعراء والأدباء أو ما أورده المؤرخون والقصاص، أو ما تبلور من التجربة الشعرية في صورة أمثال، والإفادة منه زائداً على التجربة الطبيعية، وشاعريته هي التي تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرف بهذا الزاد الثقافي في شعره (المنهاج، ص38- 39).

الغموض والوضوح في الشعر

ويتفرع عن الحديث في المعنى، حديث حازم عن الغموض والوضوح في الشعر، مع إن حازماً يقر أن بعض أنواع الغموض لابد أن يتوفر في الشعر مثل اللغز والكناية، والإشارات إلى الأحداث الماضية والقصص مما يتطلب من القارئ ثقافة خاصة، فإنه في الجملة منحاز إلى جانب الوضوح، فبعد أن يعد وجوه الغموض الناجمة عن طبيعة المعنى (كدقة المعنى أو تحمله لأوجه من التأويل) وعن طبيعة العبارة (كالتقديم والتأخير أو طول العبارة وكثرة المعترضات؟ الخ) نراه يصف للشاعر حيلاً يستطيع أن يخفف لها من درجة الغموض في شعره أو يزيلها، فإذا كان المعنى نفسه دقيقاً وجب على الشاعر أن يؤديه بأبسط

عبارة أو أن يقرن المعنى بما يناسبه من الأمور التوضيحية؛ وانتصاراً منه للوضوح يـن باعتماد القصص المشهورة حتى لا تكتسي الإشارات بالغموض، وينصح الشاعر أن يبتعد عن العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن، أو العبارات الدالة على المعاني العلمية (المنهاج، ص172- 192).

قضية السرقة

تتصل قضية السرقة أيضاً بموضوع المعاني، ومما يميز نقد حازم أنه مر بها مروراً عابراً، فجاءت كأنها قضية هامشية في نقده؛ وفي أثناء تعرضه لها قسم المعاني في قسمين:

(أ) قديمة متداولة.

(ب) جديدة مخترعة.

والقسم الأول مثل ما شاع بين الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، ومثل هذا القسم لا تدخله سرقة لأن معانيه ثابتة في وجدانات الناس مرتسمة في خواطرهم، وينشق عن هذا القسم نوع آخر من المعاني يعتمد الزيادة في المتداول أو قلبه أو التركيب عليه.

غير أن المرتبة العليا في الشعر تتمثل في استنباط المعاني: "من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريباً واستخرج من مكامن الشعر سراً لطيفاً"، وهذا النوع المبتكر لا يمكن أن يسرق وإنما يتحاماه الشعراء لضيق المجال في إخفاء السرقة؛ وهذه الأنواع من المعاني تحدد مراتب الشعراء، لأنها أربع درجات: اختراع واستحقاق وشركة وسرقة " والسرقة كلها معيبة، وإن كان بعضها اشد قبحاً من بعض" (المنهاج، ص192- 196).

نظم الشعر:

يقول حازم : " اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن " (المنهاج، ص341).

لا يعني بذلك أن الشعر يصدر عن فكر فقد قرر أن الشعر وليد حركات النفس، وإنما يعني هنا "صدق الإحساس" بالتجربة الواقعية، فأحسن الناس نسبياً من أحس بالألم من جراح التجربة، ولكنه يستدرك - كما فعل من قبل - حين يمنح الخيال حقه في التعويض عن تلك التربة، وهذا الخيال يتكون عن طريق الثقافة ودراسة طرق السابقين حتى تصبح لدى الشاعر " قوة على التشبه "(identification)؛ وقد تكون هذه القوة عامة في الشاعر، فهو يحسن استغلالها في أي موضوع أو غرض شعري، ومنهم من تكون فيه قاصرة متميزة، فهو لا يحسن ذلك إلا بالدرجة المستمرة.

القوى الضرورية لنظم الشعر

نظم الشعر إذن يحتاج إلى طبع أو دربة (بعد وجود المهيئات والأدوات والبواعث) وكلا الشيئين معقود بقوة الخيال لدى الشاعر، وقوة الخيال تفترض شيئاً من التصور الذي يحيط بما يريد الشاعر تحقيقه، ولذلك فإن عليها أن ترسم:

(1) المقاصد الكلية

(2) طريقة إيراد تلك المقاصد وأسلوب إيرادها

(3) ترتيب المعاني في الأسلوب المتخير

(4) تشكل المعاني في عبارات

(5) تخيل المعاني واحداً بعد آخر بحسب الغرض

(6) مكملات المعاني وزينتها

(7) ملاءمة تلك المعاني للإيقاع

(8) ملاءمة المعنى الملحق بالمعنى الأصلي لاكتمال البيت الواحد (المنهاج، ص371).

ولا يمكن تحقيق ذلك كله إلا إذا توفرت لدى الشاعر عشر قوى وهي:

(1) القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

(2) القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد..

(3) القوة على تصور صورة تكون بها أحسن ما يمكن (من حيث توالي أجزائها).

(4) القوة على تخيل المعاني بالشعور بها؟.

(5) القوة على ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني.

(6) القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على ذلك المعاني.

(7) القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة؟.

(8) القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به.

(9) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعضها؟.

(10) القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وموضعه (المنهاج، ص200- 201) .

التأهب للنظم:

فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة كان عليه أن يتخير الوقت والحالة النفسية، ثم يستحضر في خياله المعاني ثم يقسمها في فصول مرتبة، مختاراً الوزن الملائم، والعبارات، ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التي تعوق دون النظم كالكسل في الخاطر أو التشتت فيه أو استيلاء السهو عليه أو تكلفه لمواد العبارات (لأنها قليلة)، وأن يحاذر وهو يصوغ شعره من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس، أو يكون المعنى دقيقاً داعياً إلى إيراد عبارة عنه على صورة يقل ورودها عفواً، أو يكون المعنى من المعاني التي يقل عنها التعبير في اللغة، فالخاطر يكد كثيراً لإيرادها موزونة (المنهاج ص208- 210).

الشعراء قسمان في عملية النظم

والشعراء في عملية النظم اثنان:

(1) شاعر مرو يحتاج الروية قبل أن ينظم وحال النظم وعند الفراغ، وبعد الفراغ من النظم، وهذا يعني انه يعتمد على قوة التخيل والقوة الناظمة وقوة الملاحظة وقوة الاستقصاء. وقد تصيب الروية تغييراً في المعنى أو تغييراً في العبارة " طلباً للغاية القصوى من الإبداع "

(2) شاعر مرتجل، وأحسن حالاته حين يجيء بقول مستقصى تقارنت فيه المعاني، وأسوأ حالاته أن يكون قوله غير مستقصى ولا مقترن (المنهاج، ص208- 210) .

أما العبارة في النظم فيجب أن يراعي الشاعر فيها حسن التأليف وتلاؤمه (في الحروف والكلمات) والتسهل في العبارات وترك التكلف، ومراعاة حسن الوضع (في تقارب الألفاظ وتطالبها) ومجانية الزيادة والحشو، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة.

مناسبة الوزن في النظم للغرض:

وفي سبيل مناسبة الوزن للغرض، درس حازم علم العروض دراسة جديدة وهي حقيقة بأن تنال اهتماماً لا يتسع له هذا المقام، وإنما أشير منها هنا إلى حملة حازم على بحر المضارع ونبو ذوقه عنه (المنهاج، ص243) وتعليله اتخاذ البيت ثم الشطر ثم القافية مصطلحاً في الشعر العربي (المنهاج، ص249- 252)، وحديثه عن "تسلسل" القصيدة - رغم أن البيت وحده - في ذلك الشعر.

ويؤكد حازم على أن كل غرض من أغراض الشعر يستدعي نوعاً من الأوزان (المنهاج، ص266)، ثم يتحدث عن خواص كل بحر من البحور وما يناسبه " فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة واطراد؟ الخ (المنهاج، ص269) . ثم يتحدث عن وضع القافية وصلتها بنظرته إلى مبدأ التناسب (المنهاج، ص272- 281)؛ ويرى حازم أن القصيدة تتكون من "فصول" متناسقة مترابطة، وان لكل فصل شروطاً لابد من توفرها كالترتيب والاستقصاء وإيراد المعاني الجزئية؟ الخ (المنهاج، ص292- 294)، وسبب قسمة القصيدة إلى فصول "أن النفوس تسأم التمادي على حال واحد وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، وتستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، وتنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يتحيل فيما يستجد نشاط

النفس لقبوله بتويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذ من شيء مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة" (المنهاج، ص296)

ومعنى ذلك كله أنه لابد في الشعر من الملاءمة بينه وبين حال الملتقى ومراعاة الشئون النفسية عامة، وقد سخر حازم أمر الانتقال من تسويم رؤوس الفصول إلى مرحلة التعجب إلى التذكر إلى الاعتبار بذم الدنيا في قصيدة للمتنبي، ليدل على أن قسمة القصيدة إلى فصول إنما يراد به إشباع حاجة النفس إلى التنويع (المنهاج، ص298- 300)

وقد عاد حازم في هذا الفصل إلى مصطلحين مشتقين من صفات الخيل وهما " التسويم " و " التحجيل " فالتسويم في الفواتح والتحجيل في الخواتيم - وهو بذلك يدل على انه لم يترك مصطلحاً يمكن الإفادة منه في منهجه النقدي إلا حشده لهذه الغاية؛ وفي سبيل ملاءمة القصيدة للأحوال النفسية للمستمعين، شرح حازم كل غرض من الأغراض كالنسيب والمدح والرثاء، وأبان عن الشرائط التي يجب توفرها في حالتي التسويم والتحجيل، أو كما قال النقاد القدامى في المطلع والتخلص والاستطراد والختام (المنهاج، ص303- 324) .

طرق الشعر (جد وهزل)

إن ملاءمة الشعر للنفوس أو منافرته لها - حسبما تقرر في الفقرة السابقة - هو المقياس الكبير الذي تقاس به حقيقة الشعر من حيث طرقه والحيل اللازمة فيه وأساليبه ومنازعه، وهي المواد التي سنفرد كلاً منها بالقول.

فأما من حيث الطريقة فإن للشعر منهجين: الجد والهزل، وطريقة الجد تصدر الأقاويل فيها عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك، وطريقة الهزل تصدر الأقاويل فيها عن مجون وسخف، وفي الطريقة الأولى يجب تجنب الهزل، والابتعاد بها عما ألف في الطريقة الهزلية من أنواع التأليف، أي يجتنب فيها الساقط المولد من الألفاظ ويعتمد فيها اللفظ العربي المحض الصريح في الفصاحة، ويعتمد فيها من المعاني ما لا يشين ذكره ولا يسقط مروءة المتكلم، وأما الطريقة الهزلية فقد تستعير شيئاً من الطريقة الجدية وليس العكس (المنهاج، ص330) .

ومن الواضح أن الذي قاد حازماً إلى هذه القسمة تأثره بالنقد اليوناني مختلطاً، فإنه يومئ إلى ما قاله أفلاطون في الجمهورية من الإقبال على الشاعر الذي ينسجم وما تتطلبه مصالح تلك الجمهورية، وطرد الشعراء الذين يهزلون حين ينسبون الخصام إلى الآلهة وما أشبه، ولكن دراسته للمنطقة المشتركة بين الطريقتين، وتصوره لها، إنما هما مستمدان من طبيعة دراسته لنماذج هذين اللونين في الشعر العربي .

الحيل الشعرية :

وفي الشعر حيل يلجأ إليها الشاعر لإنهاض النفوس نحو الحث على الفعل أو الحض على تركه، وهذه الحيل إذا اتصلت بالقول والموضوع سميت محاكاة - وهي عماد الشعر - فإذا اتصلت بالقائل والمتلقي (الشاعر والجمهور) فهي دعامة لتقوية التأثير؛ غير إن المحاكاة قد تحتاج أحياناً إلى ما يعضدها كالاستدلالات الخطابية.

أما الشاعر نفسه فإن الحيلة المتصلة به هي استناده كثيراً إلى ضمير المتكلم، وأما الحيلة المتصلة بالسامع فهي استغلال صيغة الأمر وما شابهها (مع التنويع اللازم في الحالين لدفع السأم)؛ " وكذلك لا

ينبغي أن يستمر في كلام طويل على وصف حالة ساذجة، بل التركيب في الأحوال واقتران بعضها ببعض مما يجب أن يعتمد، مثل اقتران وصف حالة المحب بوصف حالة المحبوب " (المنهاج، ص348).

ولعل أهم ما تؤديه الحيل الشعرية في حال الشاعر نفسه هو "إيهام بأنه صادق" أما بالنسبة للمستمع فهو الاحتيال على إثارة انفعاله "بتقريظه بالصفة التي من شأنها أن يكون عنها الانفعال" (المنهاج، ص346).

إن الحيل الشعرية أمور زائدة على صدق المحاكاة، ولكنها جزء من الإبداع الشعري لتحقيق المستوى المطلوب من التأثير.

الأساليب الشعرية

وتتقسم الأساليب الشعرية في ثلاثة أقسام:

(1) الأسلوب الخشن

(2) الأسلوب الرقيق

(3) الأسلوب المتوسط بين هاتين الصفتين.

ومن هذه الأقسام الثلاثة تتركب عشرة أنواع تجمع بين الحظوظ المختلفة من هذه الأقسام. ولما كان الشعر موجهاً إلى الجمهور، فان الأحوال النفسية لهذا الجمهور إما ان تكون (1) اللذة (2) الألم (3) اللذة والألم متكافئين وعلى هذا الاعتبار تتنوع الأقوال - بحسب بساطتها وتركيبها - في الأنواع الآتية:

(1) أقوال مفرحة (2) أقوال شاجية (3) أقوال مفجعة (4) أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية (5) أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة (6) أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة (7) أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة وشاجية

وكان حظ النفوس من هذه الأقسام بحسب استعدادها، ولهذا كان الأسلوب المعتمد هو ما يوافق السامع، وهذه الموافقة تراعي لدى البسيط الأحوال الطيبة السارة، ولدى الرقة الأحوال الشاجية، ولدى الألم الأحوال الفاجعة؛ فالمستطاب من هذه الأحوال وصف المدركات الحسية من عناق ولثم وماء وخضرة ونسيم وخمر وغناء؟. الخ والأحوال الشاجية تتعلق بالألم بعد اللقاء والجور بعد العدل؟ الخ (وأبو الطيب ماهر في وصف هذا اللون من التغير) والأحوال المفجعة وصف ما يلحق العالم من فساد وتغير وفناء؟ ويجب أن يراوح الشاعر فلا يستمر على ذكر المعاني الموحشة بل يشغلها بما يؤنس النفس، إلا أن كان يتحدث عن موضوع لا يمكن فيه النقلة (كالحرب)؛ ومما يهيئ الاسترواح للنفوس المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية لارتياح النفوس للنقلة، وينبغي ان يكون الإقناع في الشعر تابعاً للتخييل وان لا يستكثر من التخييل في الخطابة والإقناع في الشعر، وإنما يتم ذلك بإيجاز فإذا ساوى في العكس (بان جعل الأقاويل الشعرية خطابية والخطابية شعرية) فقد خرج بكلتا الصناعتين عن طريقهما (وقد كان المتنبي فارس هذه الخطة في المعاقبة الملائمة بين الشعر والخطابة) (المنهاج، ص354- 363).

ماذا نعني بالأسلوب الشعري؟ إذا كان الاستمرار بالألفاظ على نسق معين يسمى نظماً، فإن الاستمرار بالمعاني على نسق مرسوم يسمى أسلوباً، " فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة

تحصل عن التأليفات اللفظية " (المنهاج، ص365) ولهذا كان الأسلوب الشعري محتاجاً إلى " الاطراد والتناسب والتلطف في الانتقال " (المنهاج، ص365) .

المنازع الشعرية:

"أما المنازع فهي رد الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتماداتهم فيها وما يميلون بالكلام نحوه أبداً ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك الكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها " (المنهاج، ص365) - لقد ميز حازم الطريقة الشعرية والأسلوب الشعري - وهو هنا يتسلل بدقة إلى تمييز شيء جديد قد نسميه "الاستمرار على أسلوب شعري مؤثر" - أو المذهب - كمنزع ابن المعتز في التشبيه ومنزع البحتري في وصف الطيف، وقد يتفرد الشاعر في منزعه، أو يقتفي أثر شاعر، فتصبح طريقته مركبة من عدة طرائق، وأحياناً يكون مفهوم " المنزع " - "القانون العام في شعر شاعر ما" فالقانون العام في شعر المتنبي مثلاً هو طريقته المفضلة في توطئة صدور الفصول للحكمة؛ ومقطع القول أن المنزع يمثل "العنصر البارز" في الطريقة الشعرية، فإذا كان هنالك شاعر يبني عبارته على التضاد أو على منحى من الاستعمال التعبيري فلذلك هو منزعه. "وحسن المآخذ في المنازع التي ينزع بالمعاني والأساليب نحوها يكون بلطف المذهب في الاستمرار على الأساليب والاطراد في المعاني والاتلاج إلى الكلام من مدخل لطيف" (المنهاج، ص374- 379) وقد يكون حسن المنزع أحياناً مما لا يمكن تعليله.

المفاضلة بين الشعراء مطلب نسبي

هل تمكن المفاضلة بين الشعراء؟ لقد وجدنا كيف وضع الآمدي مبدأ الموازنة بين شاعرين، ومثل ذلك فعله من قبله ومن بعده من النقاد، حتى إذا كان ابن الأثير أباح المفاضلة لا بين شاعرين وحسب، بل بين الشعر الذي تتباعد موضوعاته. ولكن حازماً كان اقرب إلى الواقع من أي ناقد آخر في فهمه لمبدأ المفاضلة؛ كان حازم يدرك الحقائق الآتية التي أشار إليها أو وضحها في كتابه وهي:

(1) أن الشعر يختلف بحسب اختلاف أنماطه وطرقه، فشاعر يحسن فيما هو جزل متين، ولا يحسن طريقة الرقة واللطافة، وشاعر يحسن في غرض شعري كالنسيب دون الأغراض الأخرى.

(2) أن الشعر يختلف بحسب الأزمان وما فيها وما يولع به الناس مما له علقة بشئونهم، فهناك زمن تشيع فيه أوصاف الخمر والقيان وزمان آخر يشيع فيه وصف الحرب والغازات أو نيران القرى والسخاء؟ الخ.

(3) أن الشعر يختلف بحسب الأمكنة مما يلهم بعض الشعراء أن يصفوا الوحش (البادية) وآخرين أن يصفوا الخمر (الحاضرة)؟ الخ.

(4) أن الشعر يختلف بحسب اختلاف أحوال القائلين والموضوعات التي يحاولون فيها القول، فواحد يحسن الفخر، وآخر يحسن في المدح؟الخ.

لذلك كله فإن المفاضلة بين الشعراء أمر تقريبي ولا يجوز أن يؤخذ على سبيل القطع، والوصول في المفاضلة إلى درجة الجزم أمر غير ممكن، إنما يتم الترجيح فيها على سبيل التقريب، وتكون المفاضلة

غير متيسرة في جودة الطبع وفضل القريحة، كما إنها قد تكون ممكنة إذا اجتمع الشاعران في غرض ووزن وقافية؛ ويجب أن ينال الشاعر من التقدير شيئاً كثيراً إذا هو أجاد في تصوير ما لم يألفه، فإن إجادته في هذه الناحية يجب أن تكفل له التفضيل على شاعر آخر يحسن تصوير ما هو مألوف لديه. أما النقاد الذين جعلوا الزمن عاملاً في تفضيل شاعر على آخر فإنهم خارجون عن صناعة " النقد " جملة؛ وقد جرت في تاريخ النقد مفاضلات ينبغي ان نمر عنها عابرين لأنمها أقل من أن تستحق التوقف عندها. فإذا كانت البواعث والأسباب المهيئة لدى شعراء أكثر من غيرها لدى آخرين فحينئذ نقيم المفاضلة بينهم على هذا الأساس " كما نفضل شعراء العراق على شعراء مصر " - إذ لا تناسب في توفير الأسباب المهيئة لقول الشر " (المنهاج، ص379- 380) .

هل يمكن الحكم بكمال الشعر؟

الجواب: ذلك أمر يعز القول فيه؛ لأن الناقد يجب أن يتصدى عند الحكم لكل ما تحدثنا عنه من أنماط المعاني والنظام والأساليب والأوزان، واعتبار كل نمط من المعاني يصلح به نمط من اللفظ والنظام والأساليب والأوزان. واعتبار كل نمط من النظم بما يصلح به من أنماط اللفظ والمعاني والأساليب والأوزان، واعتبار كل نمط من أنماط الأساليب بما يصلح به من أنماط الألفاظ والمعاني والنظام والأوزان، واعتبار كل نمط من أنماط الأوزان بما يصلح به من أنماط اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب؟ الخ " (المنهاج، ص143) أي أن مهمة الناقد هي فحص جميع الصور التي وضعها حازم - من حيث علاقتها جميعاً - للخروج بحكم في ذلك، وهذا ما لا يمكن بلوغه في النقد الأدبي.

خاتمة

أول ما يلاحظه الدارس لنقد حازم هي تلك الصفة الشمولية التي تميزه عمن جاء قبله من النقاد، ذلك أنه حاول أن يفيد من الاتجاه الفلسفي المبني على كتاب أرسطاليس، ومن آثار النقاد العرب؛ فهو لا يغفل أبداً ثلاثية هامة كان النقاد يكتفون بالنظر إلى واحد دون الآخر من أضلاعها، وتلك هي (الشاعر والعملية الشعرية والشعر)؛ وقد أولى حازم هؤلاء الثلاثة عناية متساوية على وجه التقريب، ولهذا وجدنا لأول مرة ناقداً يتحدث عما نسميه اليوم "التجربة الشعرية" المستمدة من الواقع، والتي يمكن أن يرفدها الخيال والزاد الثقافي.

خلاصة القول أن حازماً يمثل المزج بين التيار اليوناني والتيار العربي في النقد بعد أن ظلاً منفصلين مدة طويلة، وهو رغم اعتماده على هذين المصدرين استطاع ان يرسم منهجاً متكاملاً لموقف نقدي محدد المعالم.

ثامنا : الشعر الملحمي

ظهر الشعر الملحمى منذ فجر الحضارة الأولى عند العديد من الشعوبإنما الصورة المتطورة التى أعطاها اليونان عن هذا الشعر تكاد تكون حد الكمال الفنى فى عصر مبكر . لكن الحفريات الحديثة التى اكتشفت فى بلاد ما بين النهرين العراق تثبت أن ملاحم البابليين أو الأكاديين كانت أسبق من ملاحم اليونان . إذ يعود تاريخه إلى2300- 2100ق. م. وبذلك تعد ملاحم البابليين أقدم أثر أدبى مكتوب فى العالم . وعرف منها ملحمة جلجامش التى تسبق بتاريخها ملحمة هوميروس بـ 1500سنة وتنسب إلى سيتليكى أونينى. ولقد ظهر

هـذا الشـعر كـذلك عنـد الهنـود القـدماء وفـى بـلاد فـارس ابـان القـرون الوسطى مرتبطاً بموضوعات وحوادث قديمة .

معنـى كلمـة ملحمـة فـى اللغـات: كلمـة ملحمـة يونانيـة الأصـل وتلفظ Epikos أو Epos ومعناها "كـلام" أو "حـكاية" . وفـى الفرنسـية Epique . وفـى الانكليزيـة Epic . أمـا فـى العربيـة معجميـاً ملحمـة، وجمعهـا ملاحـم أى الوقعـة الشـديدة فـى الحـرب، وفـى الأدب معناهـا قصيدة قصصية متعددة الأناشيد تسرد حوادث بطولية وتصف مغامرات مدهشـة، أبطالها بشـر متفوقـون وآلهة . وهـى تعتمـد خصوصـاً عناصـر الإدهاش والخوارق والخيال .

أمـا سـليمان البسـتانى المترجـم الأول لاليـاذة هـوميروس فـى الأدب العربى فقد حـدد معناهـا : بالوقعـة العظيمـة . ووجـد العـرب يقولـون ألحـم فـلان الشـعر: أى حاكـه ونظمـه أى أحكـم أجـزاءه .فكلمـة "ملحمـة" قديمـة كلفظـة فـى اللغـة العربيـة وهـى تعنـى موقعـة حربيـة التحم فيهـا جيشان وتناثر فيها لحم المحاربين. إنما لم تكن تعنى قبل عصرنا الحالى على أنها نوع أدبى بذاته كما ظهر الفن الأصلى عند الغربيين. فالعرب استحدثوا كلمـة ملحمـة حديثاً بـدلالتها كنـوع أدبى وجـاء ذلـك بعـدما تمت صلتنا بالغرب، ثم ادركنا معانى آدابه القديمة والحديثة.

إن الملحمـة فيمـا يـرى أرسـطو يجـب أن تـدور حـول حادثـة واحـدة مكتملة بذاتها، لها بداية ووسط ونهاية، شأنها فى ذلك شأن المسرحية، وبهذا تستطيع أن تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حى، ويجب ألايخلط بين الملحمة وبين التاريخ. فالتاريخ لايقف عند سرد حادثة واحدة بل هو يروى حوادث فترة زمنية أو عصر بأكمله وما جرى أثناءه لشخص أو أشـخاص متعـددين مهمـا كـان التفكـك بـين الحـوادث

التى يرويها. ويقول أيضاً إن الملحمة مثل المأساة قصة أخلاق ومعاناة. وقد حقق هوميروس ذلك فى ملحمتيه، فالإلياذة قصة بسيطة تقوم على معاناة الألم، أما الأوديسا فقصة مركبة تقوم على الكشف، ويقول كذلك: إن الملحمة تختلف عن المأساة فى طولها ووزنها وأن أسلوب الملحمة مختلف عن أسلوب المأساةإذ أن الملحمة قائمة على الرواية، والرواية تتيح مجالاً واسعاً لتنويع الأسلوب والتعبير عن الحوادث المختلفة فى وقت واحد وبعبارة أوضح يمكننا أن نقول: إن الشعر الملحمى يختلف عن الشعر التمثيلى فى أن الأول (الملحمى) يستخدم أسلوب الرواية فى حين أن الثانى (التمثيلى) يستخدم الحوار وموضوع الأول واسع مطلق أنه غير متقيد بالوقائع المحددة التى تنطوى عليها المسرحية. فشاعر الملحمة ينطلق فى روايته حراً من القيود التى يفرضها التمثيل سواء فى طريقة تصويره للوقائع أو التزامه بمكان وزمان (1) .

يرتبط الشعر الملحمى بتراث الأمم، فيروى أمجادها وما جرى على أيدى أبطالها من خوارق، وما حملته ذاكرة الشعوب من قصص ترتبط بها عواطفها فتلتهب حماساً باستماعها إليه وخاصة عندما يصوغه شاعر مقتدر بأسلوب فخم ووزن ملائم لهذا الشعر الحماسى وهذا الشعر ينشد امام الجموع بطريقة مؤثرة تزيد الشعر جمالاً وتنقله إلى المستمعين فى أجمل صورة وأقواها فيختلط حماس الشاعر بحماس المستمعين. وتنشأ من ذلك كل متعة فنية تعلقت بها الشعوب فى فجر التاريخ ولا تزال حتى اليوم متعلقة بها، حريصة عليها .

إن الطابع الشعبى قد لازم الملحمى منذ البداية، فقد كان هناك رواة منشدون ينتقلون من كان إلى مكان يرون للناس تاريخ الوقائع التى

1- Aristotale : the art of poetry chap. 23-24.

تصور بطولات أسلافهم فيتملكون عواطفهم ويثيرون حماسهم بما ينشدون من قصص صيغت فى أسلوب شعرى فخم العبارة قوى التأثير. وكان لاتخاذ الشعر وسيلة للتعبير عن هذا التراث الشعبى أسباب، منها أن الشعر موزون والنفس الإنسانية مولعة بالنغم، كما أن الشعر يسهل على الذاكرة حفظه، فهو من هذه الناحية عامل فعال فى حفظ التراث الشعبى .

ثم هناك حقيقة لا يجوز إغفالها هى أن كثرة الملاحم المهمة ظهرت فى عصور سابقة على ذيوع الكتابة فكان انتشارها عن طريق الرواية والإنشاد، وكانت تمثل تراثاً ثقافياً مرموقاً فى تلك المجتمعات القديمة .

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدمة	3
أولا : مفهوم البلاغة والفصاحة ونشأة البلاغة.	5
ثانيا : مفهوم الأدب .	13
ثالثا : مفهوم النقد الأدبي .	16
رابعا : نشأة النقد الأدبي عند العرب القدماء .	20
خامسا : وظائف التقد الأدبي .	24
سادسا : النقد الأدبي عند اليونان .	36
سابعا : مصادر النقد الأدبي وقضاياه عند العرب القدماء.	51
ثامنا : الشعر الملحمي .	118

Inv:43

Date:4/4/2016



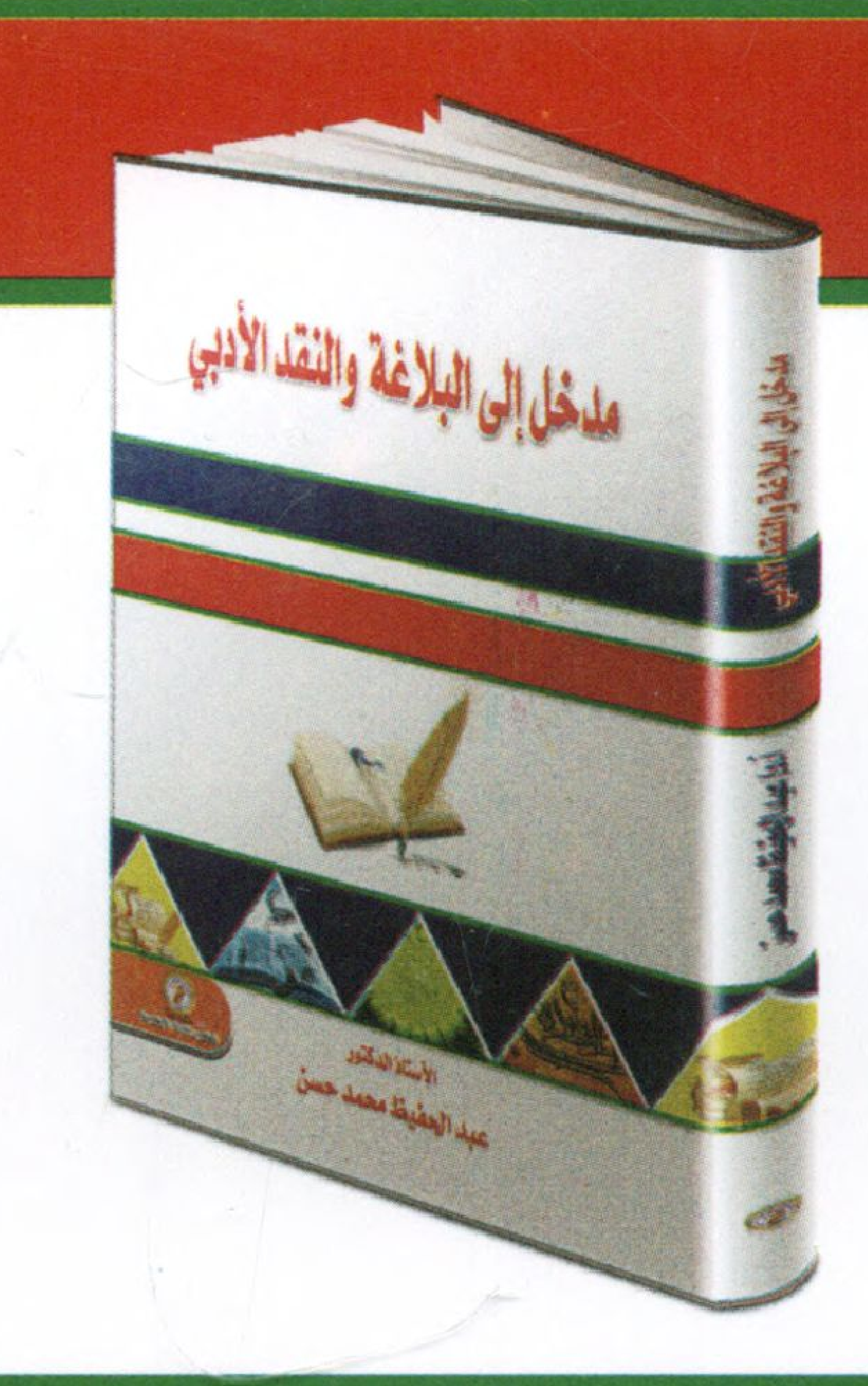
رقم الإيــداع :2014/8055

الترقيم الدولى : 9-137-735-977-978

مـع تحـيات

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: 5404480 - الإسكندرية





الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
٥٩ ش محمود صدقى متفرع من العيسوى سيدى بشر - الإسكندرية
تليفاكس : ٥٤٠٤٤٨٠ / ٠٠٢٠٣ - الاسكندرية

ISBN: 977-735-137-9
9 789777 351379